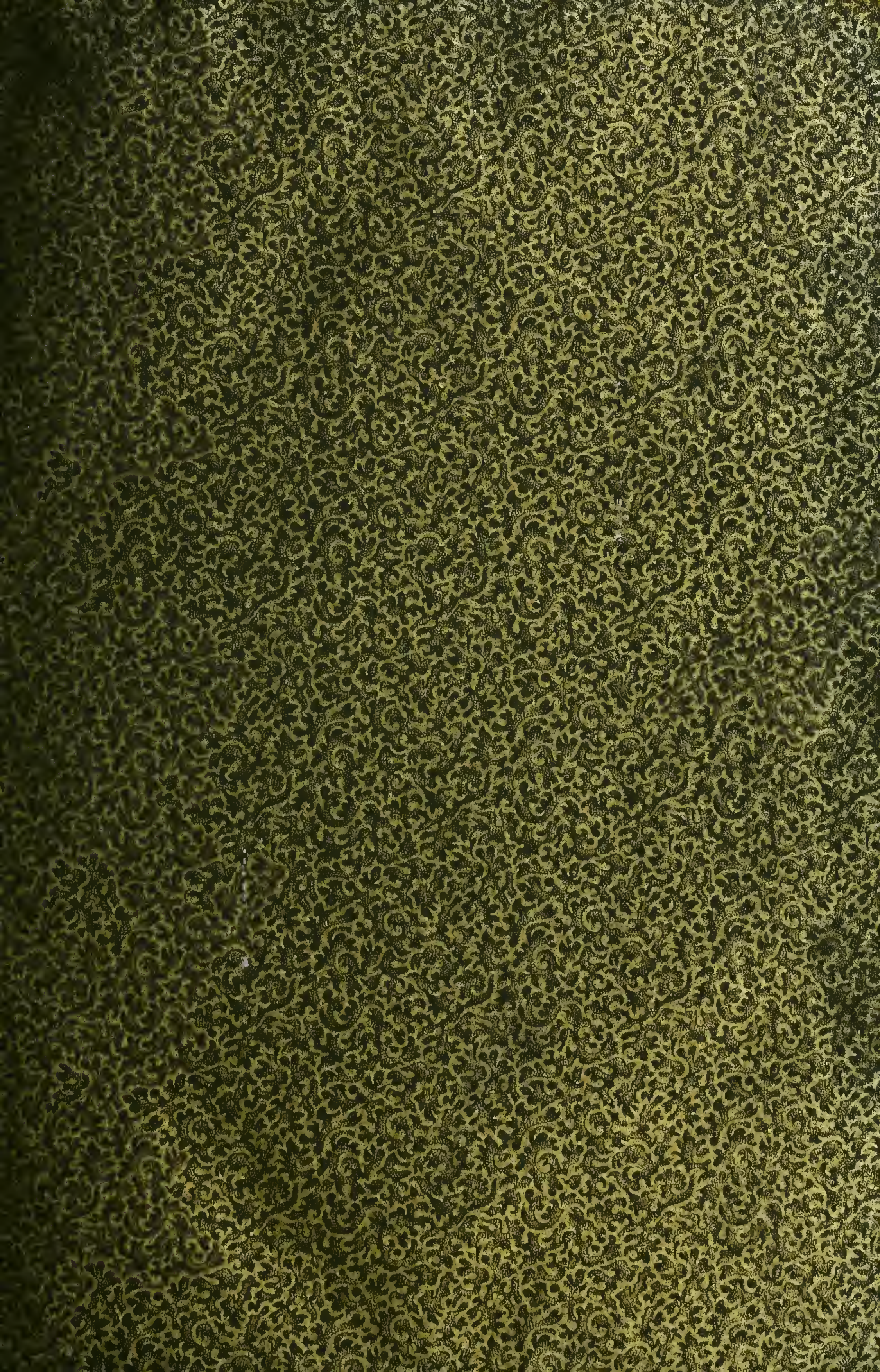










GESCHICHTE

DER

GRIECHISCHEN PLASTIK

FÜR

KÜNSTLER UND KUNSTFREUNDE

VON

J. OVERBECK.

ZWEITER BAND.

MIT ILLUSTRATIONEN GEZEICHNET VON H. STRELLER, GESCHNITTEN VON J. G. FLEGEL.



LEIPZIG,
VERLAG DER J. C. HINRICHS'SCHEN BUCHHANDLUNG.
1858.

INHALTSÜBERSICHT.

Verzeichniss der Holzschnitte.

VIERTES BUCH.

DIE ZWEITE BLÜTHEZEIT DER KUNST.



EINLEITUNG.

Der peloponnesische Krieg, der grösste, welchen Griechenland bis dahin erlebt hatte, mit dem höchsten Aufwande der Mittel und Kräfte aller Betheiligten und mit wechselndem Glück der beiden feindlichen Parteien, in welche er Hellas zerspaltete, durch dreissig Jahre geführt, um mit Athens Unterliegen gegen Sparta zu endigen, hat das griechische Volk in seinem innersten Wesen erschüttert und erscheint theils durch die Wechselfälle seines Verlaufs, theils durch seinen endlichen Ausgang und durch dessen nähere und entferntere Folgen in der Politik wie in der Litteratur, im geistigen wie im sittlichen Leben als einer der bedeutungsvollsten und merkwürdigsten Abschnitte im Leben der griechischen Nation; er schliesst eine ältere Periode der nationalen Grösse, Blüthe und Kraft und eröffnet eine jüngere Zeit, welche die Keime des Verfalls im Schoosse trug, und im Anfange langsam, dann immer schneller dem Untergange der nationalen Selbständigkeit entgegen ging. Dies ist nun freilich nicht so zu verstehn, als ob die jetzt zu betrachtende Periode zwischen dem peloponnesischen Kriege und der Unterwerfung der griechischen Republiken unter das makedonische Königthum eine im Vergleiche mit der vorhergegangenen schlechthin gesunkene, als ob sie eine entartete, beklagenswerthe und unerfreuliche gewesen wäre; das ist, so vielfach es in Hinsicht auf die eine oder die andere Culturentwickelung behauptet worden, so wenig der Fall, dass man vielmehr sagen muss, diese neue Zeit hat, indem sie die Schranken der alten Nationalgrundsätze durchbrach, den Gesichtskreis des hellenischen Volkes mannigfach erweitert, hat, indem sie das Band der alten Sitte und der alten Denkweise lockerte, zugleich vielfache Kräfte entfesselt, für deren Bewegung in der alten Zeit kein Raum war, hat eine Menge neuer Keime spriessen und sich zu glänzenden Blüthen entfalten lassen, die in dem härteren Boden der vergangenen Perioden unentwickelt schliefen.

Die neue Zeit ist keine Zeit des Verfalls, sondern eine Zeit der Entwickelung. Aber freilich war diese Entwickelung nur auf einem gefahrvollen Wege möglich. Die alte Zeit hatte den Menschen wesentlich als Bürger, als Glied des Staates, als Theil des Ganzen aufgefasst, sie hatte ihm in diesem Ganzen seine Stelle angewiesen, von der aus er, der Gesammtheit untergeordnet, für die Gesammtheit wirkte, sie hatte durch Erziehung der Jugend, durch Entwickelung des Begriffs der Mannespflicht und der Bürgertugend sorgfältig im Menschen die Kräfte gepflegt, die zur Förderung

des Ganzen dienten, aber sie hatte diesen Kräften eine eben so entschiedene Grenze der Entwickelung vorgezeichnet und mit ängstlicher Eifersucht darüber gewacht, dass auch das Genie diese Grenze nicht durchbräche. Die neue Zeit befreite das Individuum im Menschen, und während die griechische Nation als Nation eine grössere und glorreichere Zeit nicht gehabt hat noch haben konnte, als diejenige der Persersiege, entfaltete der griechische Mensch als Mensch erst in der Periode in und nach dem peloponnesischen Kriege die ganze Fülle der wunderbar reichen Anlagen des Geistes, mit denen die gütige Natur ihn so verschwenderisch ausgestattet hat. „Die Norm jeder wirksamen Production, sagt Bernhardy (Gr. L. G. 1, 326), ruhte fortan im Interesse und in der Subjectivität, wogegen die strenge gemessene Form zurücktrat;" wohl ist es daher so wahr wie begreiflich, dass in allen Angelegenheiten, in denen eben nur diese strenge gemessene Form Grosses zu leisten vermag, die neue Zeit hinter der vergangenen Epoche zurücksteht, wohl ist es erklärlich, dass Männer, welche mit ihrem ganzen Bewusstsein in der früheren Periode wurzelten, dass Männer wie Thukydides und Aristophanes auf die letzte Vergangenheit nicht allein wie auf die gute alte Zeit, sondern wie auf eine unwiederbringlich verlorene Herrlichkeit zurückblicken, allerdings muss anerkannt werden, dass, und zwar in ganz besonderem Masse in Athen, welches in der Perserzeit an Hellas' Spitze gestanden hatte, in der Politik die weitschauende und sichere Leitung des Themistokles und Perikles den Platz am Steuer der immer zügelloser werdenden Demagogie des Kleon und Seinesgleichen überlassen hatte, welche mit aller Kühnheit und Gewandtheit doch Nichts mehr vermochte, als das Staatsschiff an einer Klippe nach der anderen vorbeizulenken, dass das Rechtsleben durch die wechselnden Launen des souveränen Demos in seinen Fundamenten erschüttert wurde, dass das Rechtsbewusstsein von der ätzenden Sophistik zerfressen ward, dass die heiligen Bande des Familienlebens in dem wachsenden Verkehr mit den Hetären sich lockerten, dass die Sitten unter Üppigkeit, Prunksucht, Leichtsinn und Leidenschaftlichkeit krankten, dass eine gefährliche Halbcultur mit ihrer Seichtheit und Blasirtheit die Massen ergriff, dass die schlichtgläubige Religiosität der Väter der Zweifelsucht, dem Unglauben, ja dem Spotte zu weichen begann; wohl muss zugestanden werden, dass durch solche Einflüsse alles künstlerische Schaffen von der Bahn der früheren Erhabenheit und Grossartigkeit herabgedrängt wurde, dass im Drama der äschyleïsche Kothurn und das sophokleïsche Mass durch die flackernde Leidenschaftlichkeit des euripideïschen Pathos beseitigt wurde, dass an die Stelle der Strenge und des Ernstes der älteren Compositionsweise Zerfahrenheit und Zerflossenheit trat; aber dennoch und trotz dem Allen hat diese Zeit auch in der Litteratur Unvergängliches hervorgebracht, und die alle Leidenschaften des menschlichen Gemüths umspannende Tragik des Euripides, der Humor des Aristophanes, und die Philosophie des Sokrates und Platon sind die Früchte dieser Zeit, die nur von ihr gereift werden konnten.

Wenden wir uns nun speciell der Bildkunst zu, um uns im Allgemeinen zu vergegenwärtigen, in welcher Art die Einflüsse der so eben charakterisirten Zeit auf dieselbe eingewirkt haben, so werden wir die bedeutendsten Veränderungen in der Kunst Athens wahrnehmen. Die Gründe hiefür sind naheliegend genug. Argos, neben Athen in der vorigen Periode Hauptmittelpunkt des künstlerischen Schaffens und Treibens, ist von den politischen Kämpfen und Stürmen des peloponnesischen

Krieges verhältnissmässig weniger berührt worden, grade so wie es an den Barbarenkriegen einen relativ nur untergeordneten Antheil genommen hat, Argos war in politischer Beziehung nie ein Mittelpunkt und eine Hauptstadt. Die argivische Kunst hat demgemäss auch mit dem öffentlichen Leben zu keiner Zeit einen so directen Zusammenhang gehabt, wie die attische, und gleichwie ich in der Einleitung zum dritten Buche dieser Darstellung behaupten durfte, dass die argivische Kunst durch den grossen politischen und nationalen Aufschwung nach den Siegen über die Perser nur verhältnissmässig geringe Einflüsse erfahren habe, weil sie mehr eine private als eine öffentliche war, so ist hier darauf aufmerksam zu machen, dass sie aus demselben Grunde auch durch die Umwandlungen im öffentlichen Leben durch den peloponnesischen Krieg nur in ganz oberflächlicher Weise alterirt worden ist. Die argivische Kunst erfuhr, und zwar ganz besonders in ihrem Hauptvertreter in dieser Epoche, in Lysippos, die ersten mächtigen Einflüsse des politischen Lebens durch die makedonische Königsherrschaft, der sie, in gewissem Sinne wenigstens und in höherem Grade als die attische Kunst dienstbar wurde. Die attische Kunst der vorigen Periode dagegen wurzelt fast durchaus im politischen und öffentlichen Leben, der nationale Aufschwung in den Perserkriegen hebt sie aus einer verhältnissmässig untergeordneten Stellung an die Spitze des gesammten griechischen Kunstlebens, Athens politische Machtstellung und Grösse fördert sie in ihrem erhabenen Aufschwunge, Athens gewaltiges und stolzes politisches Bewusstsein bietet ihr in massenhaften und prachtvollen monumentalen Schöpfungen ein Feld des Schaffens und Wirkens, das günstiger und fruchtbarer gar nicht gedacht werden kann. So wie aber Athen in der vorigen Periode an der Spitze der politischen und nationalen Bewegung gestanden hatte, so wurde es auch durch die Wechselfälle des griechischen Bürgerkrieges am meisten in Anspruch genommen, von den Schlägen dieses unseligen Kampfes am härtesten getroffen. Seine Macht wurde gebrochen, sein nationaler Reichthum durch die unmässigen Kosten des Krieges erschöpft, die Blüthe seiner Bürgerschaft durch Schwert und Krankheit dahingerafft. So wurde der attischen Kunst der Boden entzogen, auf dem sie gross geworden war, so begannen ihr die Bedingungen zu fehlen, unter welchen sie sich über die Kunst des übrigen Griechenlands siegreich erhoben hatte. Schwere Zeitläufte, wie sie Athen erlebte, nöthigen die Staaten zunächst das praktisch Nützliche in's Auge zu fassen, und von einer grossen öffentlichen Förderung der Kunst kann in solchen nicht die Rede sein. Demgemäss tritt die Kunst in Athen aus dem öffentlichen in das private Leben zurück, wo noch weder der Sinn für ihre Schöpfungen erloschen noch die Mittel zu ihrer Förderung verschwunden waren. Es versteht sich aber von selbst, dass die Aufgaben, welche Privatleute den Künstlern stellen konnten, weder äusserlich noch innerlich an Grossartigkeit mit denen sich zu messen vermochten, welche der Staat in der Blüthe seiner Entwickelung geboten hatte.

Allerdings hat nun mit diesem Aufhören der öffentlichen Kunst in Athen die öffentliche Kunst im übrigen Griechenland noch keineswegs ihr Ende erreicht. Dies ist so wenig der Fall, dass, wo immer ein Staat zu einer, wenngleich nur vorübergehenden politischen Blüthe gelangte, wie Theben durch Epameinondas oder wie Arkadien und Messene durch Thebens Bundesgenossenschaft, sofort auch eine Blüthe der öffentlichen und monumentalen Kunst sich entfaltete. Aber, wenngleich der

Kunst hiedurch der günstigste Boden zu grossen Schöpfungen gewahrt blieb, wenngleich neben den Künstlern der erwähnten Staaten auch den bedeutendsten Meistern Attikas in der Fremde die Gelegenheit zur Entfaltung ihres Genius im Sinne und Geiste der vergangenen Epoche, namentlich auf dem Gebiete der religiösen Kunst geboten wurde, doch kann weder das in dieser Zeit im Monumentalen Geleistete und Geschaffene sich mit dem vergleichen, was in Athen und im übrigen Griechenland in der vorigen Epoche geschaffen und geleistet wurde, noch auch konnten die Meister ihre Fähigkeiten so sicher und so ausschliesslich diesen monumentalen Aufgaben zuwenden, sondern sie mussten es als eine Gunst des Schicksals betrachten, wenn sie zu dergleichen Aufgaben berufen wurden.

So mächtig aber auch immer die Einflüsse dieser veränderten Stellung des Lebens zur bildenden Kunst auf die letztere sein mochten, so gewiss man auf dieselben eine nicht unbeträchtliche Zahl von Veränderungen sowohl in der Wahl der Gegenstände wie in deren Auffassung und Darstellung zurückführen darf, so wenig würde man im Stande sein, alle Unterschiede der beiden Perioden aus dieser einen Quelle abzuleiten. Wenigstens eben so mächtig wie die berührten äusseren Verhältnisse wirkte der verschiedene Geist der neuen Zeit, wie ich ihn eingangs zu charakterisiren versuchte, auf die Stellung und Lösung der Aufgaben der bildenden Kunst ein, wofür ein deutlicher Beweis darin liegt, dass auch die öffentlichen Arbeiten dieser Zeit, dass namentlich die religiösen Monumente, die zahlreichen Tempelbilder, welche aus den Werkstätten der Meister unserer Epoche hervorgingen, mehr oder weniger den Stempel aller geistigen Production dieser Zeit an sich tragen. Hatten Phidias und die Seinen und alle anderen Künstler der vergangenen Zeit, die sich mit idealen Gegenständen befassten, in denselben den nur je nach Ort und örtlichem Cultus modificirten Ausdruck des tiefinnerlichsten religiösen Bewusstseins des Volkes zu schaffen gestrebt, und in den einzelnen Göttergestalten Werke zu bilden verstanden, die das Göttliche, die Gottheit schlechthin zum innersten Kern ihres Wesens hatten, und dieses eine Göttliche gleichsam nur in verschieden gebrochenem Lichte zeigten, so griffen die jüngeren Meister, die wir demnächst kennen lernen werden, vielmehr recht eigentlich in die bunte Mythenwelt des griechischen Pantheon hinein, und schufen Werke, die ungleich überwiegender den Geist des Polytheismus spiegeln, ungleich mehr die göttliche Individualität in ihrer mythologischen und poetischen Sonderexistenz darstellen, und die an dem allgemeinen Göttlichen so viel geringeren Antheil haben, dass es unseren Blicken nicht selten ganz verschwindet. Wie sehr diese Thatsache eine Folge der schon im Nachworte zum ersten Bande von mir hervorgehobenen subjectiven Richtung der gegenwärtigen Zeit ist, braucht eben so wenig weit ausgeführt zu werden, wie es nöthig erscheint, hier in mehr als allgemeiner Weise darauf hinzudeuten, in wie ausgezeichnetem Masse durch diesen Götterindividualismus der Kreis der Idealbildungen erweitert wurde. Und wirklich ist die Zahl der von der früheren Periode in kanonischer Weise vollendeten Göttergestalten verglichen mit derjenigen, welche dieser Zeit ihre Entstehung verdanken, eine sehr beschränkte, eine grade so beschränkte wie diejenige der griechischen Gottheiten, welche sich aus mythologischen und poetischen Keimen bis zur wahren Gottähnlichkeit zu erheben vermochten. Die unerreichten Muster und Vorbilder der künstlerischen Darstellung erhabener Ideen verdanken wir der Zeit des

Phidias, die Periode, die wir jetzt schildern wollen, fügte das ganze heitere Göttergewimmel hinzu, welches durch seine unendliche Schönheit und durch seinen nie alternden Reiz unsterblich ist.

Schon diese wenigen und flüchtigen Andeutungen, die im Folgenden ihre weitere Ausführung und Begründung finden werden, werden genügen, um es zu rechtfertigen, dass wir die zu schildernde Periode als die zweite Blüthezeit der Kunst bezeichnet haben, und um zu bezeichnen, in welchem Sinne wir diese Benennung verstehen. Wir haben schon im Schlussworte des ersten Bandes die innerlichen Gründe angegeben, nach denen wir dieselbe als getrennt von der vorigen Epoche, als ein Ganzes für sich mit eigenem Schwerpunkte der Production behandeln zu müssen glauben; wir wollen auf diese Gründe nicht abermals zurückkommen, sondern uns begnügen, darauf hinzuweisen, dass auch rein chronologisch betrachtet und in Rücksicht auf den äusseren Entwickelungsgang die Kunst dieser Periode in ihrem Anfangspunkte von der vorigen bestimmt geschieden ist. Denn während die Kunst des Phidias und des Polyklet und die ihrer Schüler und Genossen in der ersten Hälfte der 90er Olympiaden fast vollständig sich auslebt, beginnt die neue Blüthe mehr als ein Menschenalter, ja fast zwei Menschenalter nach dem Tode der grossen Meister von Athen und Argos, und, während wir von Phidias und Myron nur Schüler, nicht aber Schüler dieser ihrer unmittelbaren Nachfolger, von Polyklet allerdings auch einige Nachfolger in der zweiten Generation kennen, steht weder die attische Kunst noch diejenige von Sikyon-Argos, welche den Charakter dieser Periode bestimmt, auf irgend einem Punkte in einem directen Schulzusammenhange mit den grossen Meistern der vorigen Periode, so sehr sie auch auf dem einen wie auf dem anderen Punkte an die Leistungen der älteren Meister anknüpft, und so treulich sie auch die Traditionen der letzten Vergangenheit zu bewahren weiss. Das Ende dieser Periode aber wird durch den Sieg der makedonischen Alleinherrschaft bezeichnet. Alexander's Herrschaft über Griechenland hat allerdings auf die Kunst in Griechenland bei weitem nicht einen so tiefgreifenden Einfluss ausgeübt, wie man auf den ersten Blick anzunehmen geneigt sein möchte; gewisse neue Impulse sind freilich nicht zu verkennen, im Allgemeinen aber erfuhr die Kunst durch Alexander mehr Hemmung als Förderung. Vergisst man nicht, wie unruhig bewegt Alexander's kurze Regierung war und bis in welche Kreise hinaus seine Thätigkeit drang, erwägt man, dass Kriegen, grossen Feldzügen, weitaussehenden politischen Unternehmungen grade das abgeht, was die Kunst bedarf, Ruhe nämlich und Behagen in errungenen sicheren Zuständen, so wird man die Thatsache, dass die makedonische Weltmonarchie wohl die bisherige Kunstblüthe erdrücken, nicht aber eine neue hervorrufen konnte, unschwer erklärlich finden. Auch die vielfachen inneren Kämpfe, welche die Nachfolger des grossen Eroberers gegen einander führten, und welche Griechenland im Zustande der steten Aufregung und Zerrissenheit erhielten, boten nicht Raum zu besonderer Pflege der Kunst, und es steht fest, dass eben diese Kämpfe der Kunst in ihren bisherigen Hauptsitzen bis auf ein verhältnissmässig unbedeutendes Nachleben ein Ende machten. Bedeutungsvoll fördernd wirkten auf die Kunst erst die befestigten Monarchien einiger Diadochen Alexander's, welche die Keime zeitigten, die Alexander's Zeit gepflanzt hatte. Je sichtbarer aber diese Nachblüthe der Kunst von der früheren Entwickelung fast auf allen Punkten getrennt und

abgerissen ist, desto grössere Ursache haben wir, dieselbe als eine eigene Periode von der jetzt zu schildernden zu sondern.

Indem wir manche allgemeine Betrachtung über den Entwickelungsgang der Kunst in der Zeit zwischen dem peloponnesischen Kriege und Alexander's Tode für einen Rückblick am Ende dieses Buches versparen, eilen wir, unsere Leser mit den Thatsachen bekannt zu machen, welche jene Betrachtungen hervorrufen. Die hervorragende Bedeutung dessen, was für die bildende Kunst von attischen und argivischen Meistern auch in dieser Zeit geschah, und die vielfach gegensätzliche Entwickelung der Kunst des einen und des anderen Ortes veranlasst uns, die Theilung, die wir dem dritten Buche zum Grunde gelegt haben, auch für dies vierte beizubehalten, und so widmen wir die

ERSTE ABTHEILUNG

DER ATTISCHEN KUNST.

ERSTES CAPITEL.

Skopas[1]).

Wir müssen die Betrachtung der attischen Kunst mit der Besprechung eines Künstlers beginnen, den zu den attischen zu rechnen unser Recht zweifelhaft erscheinen mag. Denn Skopas ist weder in Athen geboren noch auch hat er dort die Kunst erlernt, noch endlich hat er in Athen vorzugsweise gelebt und gewirkt; sondern er ist gebürtig von der Insel Paros, vielleicht der Sohn des Aristandros von Paros[2]), der in der 94. Olympiade (um 400 v. Chr.) als Erzgiesser eines namhaften Rufes sich erfreute, und für Lysandros von Sparta, den Eroberer Athens im peloponnesischen Kriege, ein nach dem Siege von Ägospotamoi in Amyklä aufgestelltes Weihgeschenk arbeitete. Skopas' Geburtsjahr ist zweifelhaft, möglich, dass auf dasselbe seine Erwähnung bei Plinius unter den Künstlern der 90. Olympiade bezogen werden kann, ein Datum, welches auf Skopas' Wirksamkeit als Künstler sich nicht beziehn lässt, da es feststeht, dass der Meister nach Ol. 106, 4 (352 v. Chr.) oder 107, 2 (350 v. Chr.) am Mausoleum in Halikarnassos thätig war, was, wenn wir seine Geburt in die 90. Ol. (420—416 v. Chr.) ansetzen, ohnehin schon in die 70er Jahre seines Lebens fallen würde. Das früheste sichere Datum aus seiner künstlerischen Wirksamkeit ist Ol. 96, 2 (394 v. Chr.), in welchem Jahre der Tempel der Athene Alea in Tegea abbrannte, dessen Neubau und Ausschmückung mit Sculpturen Skopas, vielleicht erst einige Jahre später, leitete. Dieser Bau scheint den Künstler in der Peloponnes festgehalten zu haben, und seine daselbst befindlichen Werke, namentlich Tempelstatuen des Asklepios und der Hygieia in Gortys (in Arkadien), in welchen er Asklepios wahrscheinlich in jugendlichem Alter darstellte[3]),

wie er denselben, wiederum nebst Hygieia, noch einmal in Tegea selbst bildete, ferner eine Marmorstatue der Hekate in Argos, eine dergleichen des Herakles im Gymnasion zu Sikyon und eine Aphrodite pandemos in Elis, das einzige Erzwerk von Skopas' Hand, das wir kennen[4]), werden wir in diese erste Periode des künstlerischen Schaffens des Meisters versetzen dürfen. Aus der Peloponnes wandte sich Skopas nach Athen, wo er jedenfalls eine Reihe von Jahren gelebt haben muss und mehre seiner bedeutendsten Werke schuf[5]), so namentlich zwei Statuen der Erinnyen in ihrem Heiligthume am Abhange des Areopag, wahrscheinlich eine Kanephore, die später in den Besitz des Asinius Pollio kam, ein echt attischer Gegenstand, eine Herme des Hermes, vielleicht eine später in den servilianischen Gärten in Rom aufgestellte Hestia (Vesta), umgeben von zwei Dirnen als Gegensätzen zu der hehren Keuschheit der Göttin[6]), den berühmten Apollon, den wir unter dem Beinamen des Actius oder Palatinus kennen, weil ihn August nach der Schlacht bei Actium in einen Tempel auf dem Palatin weihte, und die noch berühmtere Statue einer rasenden Bakchantin. Nach seinem Aufenthalte in Athen scheint Skopas noch eine Zeit lang in anderen Städten des Mutterlandes gearbeitet zu haben, wenigstens weisen Theben (Athene pronaos) und Megara (Eros, Himeros und Pothos) Werke seiner Hand auf, während andere dergleichen auf verschiedenen Inseln, auf Chryse (Apollon Smintheus), Samothrake (Aphrodite, Pothos und Phaëton), Knidos (Dionysos) des Meisters Anwesenheit auch an diesen Orten vermuthen lassen, und ausser dem vielberühmten Mausoleum bei Halikarnassos noch ein Werk in Ephesos (Leto und Ortygia mit den Kindern Apollon und Artemis auf den Armen) schliessen lässt, dass Skopas' künstlerische Laufbahn in Kleinasien ihr Ende fand.

Obgleich demnach Skopas nur vorübergehend in Attika weilte und weithin durch ganz Griechenland thätig war, so dürfen wir ihn doch zu den attischen Meistern rechnen, ja sogar neben dem Athener Praxiteles als den Hauptvertreter der attischen Kunst dieser Zeit betrachten, weil nicht allein seinen Werken im hohen Grade der Charakter der attischen Kunst aufgeprägt ist, in so hohem Grade, dass die Alten, wie wir noch genauer sehn werden, bei mehren Werken zweifelten, ob dieselben Skopas oder Praxiteles beizulegen seien, sondern auch, weil Skopas in Athen und unter athenischen Künstlern eine Schule gründete und eine Genossenschaft fand, welche mit ihm am Mausoleum arbeitete und den Geist seiner Kunst in Athen selbst lebendig zu erhalten beitrug.

Bevor wir aber diesen Geist der Kunst des Skopas zu erfassen und zu entwickeln versuchen, haben wir das im Vorstehenden begonnene Verzeichniss seiner Werke zu vervollständigen und uns von den aus Beschreibungen und Nachbildungen näher bekannten eine möglichst genaue Vorstellung zu erwerben, um unser Urteil auf solider Grundlage zu erbauen. Ich habe bisher nur von den Arbeiten des Meisters gesprochen, deren ursprünglicher Aufstellungsort sicher oder nach wahrscheinlicher Vermuthung bekannt ist, es bleiben noch einige andere, und zwar grade sehr bedeutende, zu erwähnen, welche in der Zeit, aus der unsere Berichte stammen, in Rom aufgestellt waren, ohne dass mit Bestimmtheit nachgewiesen werden kann, woher sie nach Rom gebracht worden sind. Zunächst eine kolossale sitzende Statue des A r e s (Mars) im Tempel des Brutus Calläcus bei dem Circus Flaminius, von der wir nicht unwahrscheinlicher Weise in der weiter unten (Fig. 63.) abgebildeten Statue

der Villa Ludovisi eine Nachbildung besitzen. Sodann eine ebendaselbst aufgestellte Statue der unbekleideten Aphrodite, die früheste Einzelstatue der Art, von der wir Kunde haben. Denn Plinius bezeugt ausdrücklich, dass sie früher sei als die hochberühmte knidische Aphrodite des Praxiteles (Praxiteliam illam antecedens), die man gewöhnlich als das erste Beispiel des kühnen Wagnisses betrachtet, die Göttin der Schönheit und Liebe als Einzelbild ohne jegliche Bekleidung darzustellen. Dies Wagniss war von Skopas nicht allein unternommen, sondern mit so entschiedenem Glücke gelöst, dass Plinius seiner Erwähnung der Statue die Worte hinzufügt, sie würde jeden anderen Ort berühmt machen, nur in Rom werde sie durch die Grossartigkeit anderer Werke in Schatten gestellt, und in Rom hindere die Anhäufung von Geschäften, dass man sich der Betrachtung dieser und ähnlicher Schönheiten mit der nöthigen Musse und Ruhe hingebe. So schön und bedeutend aber auch immer diese Statuen sein mochten, sie wurden weit überboten durch eine grossartige Marmorgruppe, welche im Tempel des Cn. Domitius im Circus Flaminius aufgestellt war, und die in der That als die Krone der Schöpfung des Meisters bezeichnet zu werden verdient, wie denn auch Plinius, der sie ein vorzügliches Werk nennt, wenn sie auch die Arbeit eines ganzen Lebens gewesen wäre, bezeugt, dass sie selbst in diesem mit Kunstschätzen überfüllten Rom und bei den von Geschäften rastlos umgetriebenen Römern im höchsten Ansehn stand. Diese figurenreiche Gruppe stellte gemäss den Resultaten der neueren Forschung[7]) die Überbringung der hephästischen Waffen an Achilleus durch seine von ihren Nereïdenschwestern begleitete Mutter Thetis dar. Sie umfasste ausser Achilleus den Herrscher des Meeres Poseidon und Thetis, ferner die Nereïden mit den Waffen reitend auf Meerungeheuern und Seepferden, sodann Tritonen als Begleiter des über das Meer dahergekommenen Zuges, den Chor des Phorkos und viele andere Meergeschöpfe, Alles von einer und derselben Meisterhand. Überblicken wir den Bericht des Plinius und fragen wir uns nach der wahrscheinlichsten Gruppirung dieser zahlreichen und mannigfaltigen Figuren, so dürfen wir wohl als feststehend betrachten, dass Achilleus, Poseidon und Thetis die Centralgruppe der ganzen Composition gebildet haben. Ich weiss nicht, ob es meinen kunstsinnigen Lesern bei der Bemühung, sich das Ganze vorstellig zu machen, ähnlich ergeht wie mir, ich aber kann mich der Vermuthung kaum erwehren, dass die Gruppe ursprünglich für das Giebelfeld eines Tempels gearbeitet gewesen sei. Dass sie in Rom eine andere Aufstellung hatte und sich im Innern des Tempels des Cn. Domitius befand, wie Plinius angiebt, dürfte meiner Annahme keine ernste Schwierigkeit bereiten, während andererseits der Umstand für dieselbe in die Wagschale fällt, dass wir von keiner einzigen ähnlich ausgedehnten Marmorgruppe in Griechenland sichere Kunde haben, die anders als in Tempelgiebeln gestanden hätte; war ja doch auch das Innere einer Cultusstätte kaum der geeignete Ort für die Aufstellung eines Bilderwerkes, das nicht im eigentlichen Sinne mit dem Cultus selbst im Zusammenhange stand[8]). Für die Aufstellung von Gruppen nicht architektonisch decorativer Bedeutung im Freien aber wählte man Erz, nicht Marmor, wie das aus zahlreichen, auch meinen Lesern aus unsern bisherigen Betrachtungen bekannten Beispielen hinlänglich hervorgeht. Gegen die Annahme einer Aufstellung im Giebelfeld könnte man die Ausdehnung der Gruppe geltend machen; aber wer sagt uns denn, wie gross die Anzahl der Figuren war? Die Parthenongiebelgruppen enthielten z. B. wenigstens je

einundzwanzig Figuren, statuiren wir für diese Gruppe des Skopas eine gleiche Zahl, so bleibt für die Nereïden, Tritonen, Phorkiden nach Abzug der drei Hauptpersonen der Mittelgruppe die Zahl von achtzehn Figuren übrig, die meiner Ansicht nach vollkommen hinreichen würde, um einerseits als Grundlage der Aufzählung bei Plinius zu dienen, andererseits dem Meister die vollkommenste Gelegenheit zur Entfaltung der grössten Mannigfaltigkeit der Erfindung zu bieten. Halten wir deshalb einstweilen an dieser Vorstellung fest, so scheint sich mir das Ganze in bester Weise zu ordnen [9]. Achilleus zwischen Poseidon und Thetis stehend in der Mitte unter dem Gipfel des Giebels, dann zunächst rechts und links Nereïden, welche mit den Waffen an's Land steigen, auf sie folgend andere Nereïden, Tritonen und Phorkiden, die in verschiedenen Stellungen und Gruppirungen, von denen wir uns manche aus erhaltenen Kunstwerken vergegenwärtigen können, aus dem feuchten Elemente sich erhebend und dem Ufer zustrebend, endlich in den flachen Ecken des Giebels jene anderen Seegeschöpfe, die Plinius nicht einzeln benennt, die aber wie dazu gemacht scheinen, den sich verengenden Raum auszufüllen. Da ich erwähnte, dass wir uns manche Einzelnheiten dieser Composition nach Anleitung erhaltener Kunstwerke theils desselben Gegenstandes, den wir für die Gruppe statuiren [10], theils verwandter Darstellungen [11] vergegenwärtigen können, so darf ich nicht unterlassen hervorzuheben, dass wir irgend verbürgte Nachbildungen dieses Meisterwerkes des Skopas, sei es im Ganzen, sei es im Einzelnen, nicht besitzen, so bereitwillig wir auch glauben mögen, dass manche Darstellungen der Bevölkerung des Meeres in Statuen und anderen Kunstwerken [12] auf skopasische Vorbilder zurückgehn. Die Annahme Welcker's [13], dass die unter dem Namen des borghesichen Achill bekannte Statue im Louvre eine Nachbildung des Achilleus unserer Gruppe sei, scheint mir jetzt wie früher [14] wenig probabel, selbst unter der Voraussetzung, dass diese Statue den Namen des Achilleus mit Recht trägt und nicht vielmehr Ares zu nennen ist [15]; denn ich kann, abgesehn von anderen Gründen, deren nicht wenige sind, überhaupt nicht glauben, dass dieselbe mit anderen Figuren gruppirt gewesen sei.

Ausser dieser grossen Gruppe arbeitete Skopas deren noch zwei andere, mit denen er, wie schon erwähnt, die Giebel des von ihm erbauten Tempels der Athene in Tegea in Arkadien schmückte. Den Gegenstand beider Compositionen erfahren wir durch Pausanias: im vorderen Giebel war die Jagd des kalydonischen Ebers, im westlichen, hinteren der Kampf des Achilleus und des Telephos dargestellt. Von den Hauptpersonen nennt uns Pausanias mehre, leider aber sind seine flüchtigen Winke über die Compositionen selbst hier wie immer so durchaus ungenügend, dass sie kaum irgendwie als Grundlage der Reconstruction dienen können; auch ist eine solche, trotz wiederholter Bemühungen der neueren Zeit [16] noch keineswegs in der wünschenswerthen Bestimmtheit gelungen. Was wir feststellen oder wahrscheinlich machen können, ist etwa Folgendes: im vorderen Giebel sah man fast, aber nicht ganz in der Mitte den wüthenden Eber, den wir uns nach Analogie erhaltener Kunstwerke desselben Gegenstandes und ähnlicher als ein durchaus riesenmässiges Thier vorstellen müssen. Dasselbe hat bereits einen der Jäger, Ankäos, verwundet, welcher die Streitaxt fallen lassend, seinem Bruder Epochos in die Arme sinkt; dieser Gruppe auf der einen Seite, und etwa auf der Hälfte der Entfernung von der Mitte bis zur Ecke, entsprach auf der anderen eine ähnliche, in der Peleus den über eine

Baumwurzel gestrauchelten Telamon vom Boden erhob. Die Mitte zunächst dem Eber, der an den gefällten Ankäos vorbeigerannt ist, scheint Atalante eingenommen zu haben, während sich Meleagros, Theseus und noch andere Jäger in verschiedenen Acten und Stellungen des Angriffs oder des Zurückweichens vor dem wüthenden Thiere ihr anschlossen, denen auf dem entgegengesetzten Flügel hinter dem Eber eine gleiche Anzahl entsprach, deren Namen aufzuzählen mir meine Leser erlassen werden, die wir aber mehr in Acten und Stellungen der Verfolgung und des Herbeieilens zum Kampfe zu denken haben werden. Ob die Ecken durch Gefallene gefüllt wurden, deren mehre in dem poetischen Bericht über die kalydonische Jagd bei Ovid (Metam. 8, 372 ff.) namhaft gemacht werden, muss dahingestellt bleiben; jedenfalls bietet das Ganze, man denke es componirt wie man will, eine höchst bewegte, mannigfach interessante Darstellung, deren Reiz durch das verschiedene Alter und wohl auch durch die verschiedene Tracht und Waffnung der aus vielen Orten Griechenlands zusammengekommenen Jäger nur noch gewinnen konnte.

Noch weniger genau als über die vordere können wir über die hintere Giebelgruppe urteilen. Die mythische Unterlage der Composition ist eine feindliche Landung der nach Troia schiffenden Griechen im Lande des Telephos, Teuthranien, welche von dem genannten Helden, obgleich er selbst von Achilleus verwundet wurde, siegreich abgeschlagen ward[17]. Als sicher können wir nur betrachten, dass die Mittelgruppe von den im heftigen Kampfe begriffenen Helden Achilleus und Telephos[18]) gebildet wurde, als wahrscheinlich, das Achilleus zunächst Patroklos erschien, der sich in diesem Kampfe auszeichnete, von Telephos verwundet, von Achilleus verbunden wurde, und dessen Freundschaft mit dem Peleiden auf eben diesen Anlass zurückgeführt wird. Vielleicht haben wir den von Telephos getödteten Thersandros, dessen Leiche von Diomedes aus dem Getümmel der Schlacht getragen ward und etwa von namhaften Helden auf Griechenseite noch Aias und Odysseus, letzteren als Bogner kniend, hinzuzudenken, ausser diesen noch andere mit weniger Wahrscheinlichkeit zu vermuthende Personen, denen gegenüber auf der Seite des Telephos eine gleiche Anzahl entsprach, mit deren vermuthungsweise aufzustellenden Namen ich meine Leser nicht behelligen will.

Über ein anderes ausgedehntes architektonisches Sculpturwerk, die Ornamentsculpturen (Reliefe) am Mausoleum, an denen ausser Skopas noch Bryaxis, Timotheos, Pythis und Leochares arbeiteten, kann hier nicht gehandelt werden, weil wir über den Antheil des Skopas nichts wissen, als dass er die Reliefe der Nordseite arbeitete, die Werke selbst aber nicht kennen. Denn die Reliefe von Budrun im britischen Museum, die man auf das Mausoleum hat zurückführen wollen, müssen an einer anderen Stelle besprochen werden, da ich mit Anderen der festen Überzeugung bin, dass ihre genannte Zurückführung durchaus irrig ist. Wir wenden uns deshalb zu den uns näher bekannten Einzelstatuen des Skopas.

Eine bedeutende Stelle unter diesen haben wir dem Apollon einzuräumen, der wahrscheinlich ursprünglich im Nemesistempel in Rhamnus aufgestellt[19]), von Augustus nach Rom auf den Palatin versetzt wurde, sofern wir uns für berechtigt halten dürfen, die hiernächst (Fig. 63.) abgebildete vaticanische Statue als eine Nachbildung zu betrachten. Vollkommen sicher ist dies nicht, und ich halte es für möglich, dass man später einmal sich entscheiden wird, eine ungleich vorzüglichere Statue in der

Sammlung des Lord Egremont zu Petworth[20]) als Nachbildung des skopasischen Apollon anzuerkennen, aber eben so wenig kann und will ich läugnen, dass die vaticanische Statue Anspruch darauf hat, auf Skopas' Vorbild zurückgeführt zu werden. Aus schriftlichen Zeugnissen des Alterthums über den Apollon des Skopas wissen wir, dass die Statue den Gott als pythischen Kitharöden, als den begeisterten Vertreter der Musik darstellte, und dass sie zwischen den Bildern der Leto von Praxiteles' Sohne Kephisodotos und der Artemis von Timotheos stand. Apollon selbst aber erscheint in dem langen und weiten Kitharödengewande, der feierlichen pythischen Stola, welche uns aus Schlegel's Ballade Arion geläufig ist, und die wir in ihrer Grundform bereits aus dem archaistischen Relief Fig. 30. kennen. Hier aber ist dieselbe zu der prächtigsten und effectvollsten Drapirung verwendet, welche die Erscheinung des Gottes eben so glänzend wie würdevoll macht. Mit beiden Händen greift dieser in den Saiten der grossen Phorminx, die an breitem Riemen über seine Schulter hangt, volle Accorde, in welche er die Töne einer erhabenen Melodie zu mischen im Begriff ist. Die poetische Begeisterung hat die ganze Gestalt ergriffen und hebt sie mit rhythmischem Schwunge, während das bekränzte Haupt emporgerichtet ist und das glänzende Auge zum himmlischen Lichte hinaufschaut. Allerdings ist der Ausdruck des Gesichtes in der Copie bedeutend abgeschwächt und verweichlicht, so wie die Arme mit Ärmeln, die bis fast zum Ellenbogen herabreichen, im Original dagegen ganz nackt aus der Fülle der Falten hervortraten, falsch ergänzt sind, aber die Intention des Meisters ist auch in dieser Nachbildung unverkennbar. Diese Intention ist der Ausdruck eines von tiefer Erregung ergriffenen Gemüthes, welcher die Darstellung des Körperlichen bedingt und beherrscht, und sich in den seelenvollen Zügen des schönen Antlitzes gipfelt. Die Handlung des Körpers hat nicht eine Bedeutung an und für sich, es ist nicht ein äusserer Zweck, zu dem der Gott seine Glieder bewegt, wie ein Ladas oder Diskobol des Myron, sondern die Bewegung stammt aus dem Innern der Seele, und was wir sehen, glänzend und prachtvoll, wie die äussere Erscheinung sein mag, hält nicht an sich unsere Blicke fest, sondern vergegenwärtigt uns die Begeisterung der Kunst, den poetischen Wahnsinn, wie es die Alten nennen, welcher den Gott erfasst hat und ihn die Welt ausser sich vergessen macht. Eine solche Darstellung des tiefbewegten Gemüthes aber ist



Fig. 63. Apollon im Vatican vielleicht nach Skopas.

ein völlig neues, ein in der bisherigen Entwickelung der Kunst unerhörtes Moment und doch wird Niemand verkennen, dass eine solche Schöpfung wesentlich auf derselben Basis des Idealismus beruht, welcher den Werken des Phidias und der Seinen zum Grunde liegt, dass sie Nichts ist, als die consequente Fortentwickelung desselben Kunstprincips, und dass uns Skopas in dieser Statue als ein Künstler erscheint, der grade so gut wie die attischen Meister der vorigen Periode, die äussere Form dem poetischen, idealen Gehalte nicht allein unterordnete, sondern dienstbar machte.

Der Eindruck von der Kunst des Skopas, welchen wir durch diese Statue des Apollon gewonnen haben, wird uns durch die Betrachtung eines anderen Werkes des Meisters vollkommen bestätigt und in gewissem Sinne noch gesteigert. Ich spreche von der rasenden Bakchantin, von der wir leider keine zuverlässige Nachbildung[21]), sondern nur schriftliche Schilderungen in einigen Epigrammen und in einer schwülstigen Declamation des Rhetors Kallistratos besitzen, dem es offenbar viel mehr darauf ankam, volltönende Worte zu reden und pointirte Antithesen anzubringen, als seinen Hörern und Lesern eine objective Vorstellung des besprochenen Werkes zu vermitteln. Wir wollen deshalb auch unsere Leser nicht mit dieser phrasenhaften Expectoration behelligen, sondern aus ihr und aus den Epigrammen zu entnehmen suchen, was zur Vergegenwärtigung der Statue selbst dienlich erscheint.

Die Bakchantin war dargestellt im höchsten Ergriffensein vom dionysischen Taumel; in langem, flatterndem Gewande, das nur die Arme bloss liess, in den Händen ein in der religiösen Raserei zerrissenes Zicklein, den Kopf zurückgeworfen, das Haar gelöst und im Winde fliegend, so stürmte sie empor zu den nächtlichen Orgien des Kithäron. Obgleich im höchsten Grade körperlich bewegt war die Bakchantin doch nicht geschaffen als Ausdruck der körperlichen Bewegung oder des intensivsten physischen Lebens, hatte doch der Künstler den Körper fast ganz in die Gewandung verborgen; wie beim Apollon war es vielmehr auch bei dieser Statue die Darstellung des leidenschaftlich erregten Gemüthes in den Formen und in der Handlung des Körpers, worauf des Künstlers Absicht hinausging. So sehr deshalb Kallistratos die Vollendung der Formen preist, so sehr er namentlich die Bildung des gelöst fliegenden Haares bewundert, so ist es doch der Ausdruck des Gesichtes, der seinen höchsten Enthusiasmus erregt. „Bei dem Anblicke des Antlitzes standen wir sprachlos da, in so hohem Grade that sich Empfindung kund, sprach sich bakchischer Taumel einer Bakchantin aus, und alle die Zeichen, welche eine von Raserei gestachelte Seele an sich tragen kann, alle diese liess die Kunst durch eine unaussprechliche Verschmelzung durchblicken." In diesen Worten ist allerdings viel Phrase, aber ihrem Kerne nach werden sie von den Epigrammen bestätigt, die mehr als alles Andere hervorheben, dass Skopas den Stein „beseelt", dass er seine Bakchantin rasen gelehrt habe; und dass überhaupt eine derartige emphatische Phrase sich an das Werk anknüpfen konnte lehrt uns mindestens, dass der Ausdruck wilder Leidenschaft des Künstlers Absicht gewesen, und dass dieser Ausdruck ihm im höchsten Grade gelungen sei.

Es versteht sich nun wohl von selbst, dass eine solche Darstellung entfesselter Leidenschaft sich nicht auf den pathetischen Ausdruck des Gesichtes beschränken

konnte, sondern dass dieselbe eine heftige Bewegung des ganzen Körpers erheischte und bedingte. Aber grade diese heftige Bewegung des Körpers, wie sie uns für die Bakchantin des Skopas verbürgt wird, kann gar leicht in uns die Vorstellung eines Regellosen und deshalb Unkünstlerischen oder Unschönen erweckten. Es wird deshalb nicht überflüssig sein, mit Brunn (Künstlergeschichte 1, S. 329 f.) unsere Leser darauf hinzuweisen, dass, wie es im Körper keine Bewegung giebt, die nicht sofort eine Gegenbewegung voraussetzt, welche das gestörte Gleichgewicht wieder herstellt, grade je unwillkürlicher und unbewusster, aus seelischem Antrieb stammend eine solche Bewegung ist, um so unmittelbarer sich das einfachste Gesetz des körperlichen Gleichgewichts bethätigen und dem Auge offenbar werden wird. Dass auch die heftigste Bewegung des Körpers rhythmisch abgewogen sein kann, wissen wir schon aus Myron's Diskobol, nicht wenige antike Kunstwerke aber, welche weibliche Personen langgewandet in lebhaftester Bewegung zeigen, manche Bakchantinen in verschiedenen Reliefen, ganz vorzüglich aber einige Statuen von dem weiter unten zu besprechenden sogenannten Nereïdenmonumente von Xanthos im britischen Museum machen es uns klar, wie grade eine rasche Bewegung wie die der skopasischen Bakchantin eine im höchsten Grade einheitliche und wohlgeordnete Behandlung der Gewandung zulässt, ja bedingt. Obgleich also die Gefahr einer Überschreitung der Grenzen reiner Schönheit für Skopas in dieser Statue nahe lag, so dürfen wir in Hinblick auf Werke, wie die erwähnten, mit Sicherheit annehmen, dass der Meister sich innerhalb dieser Grenzen zu halten gewusst hat.

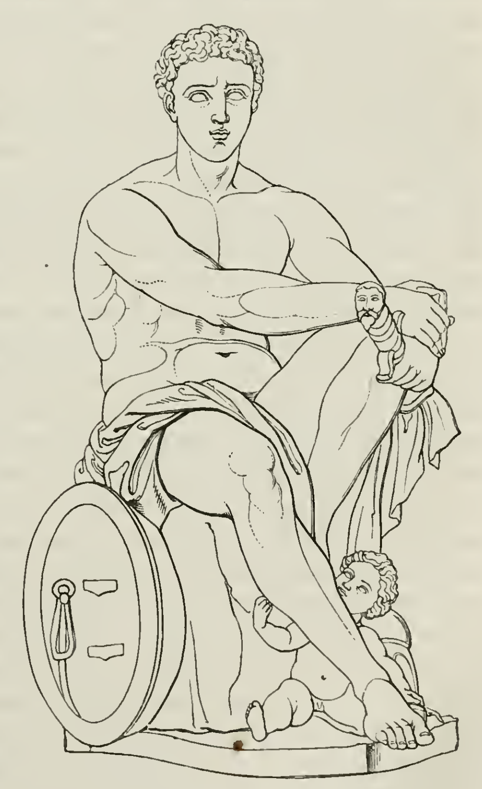


Fig. 64. Ares in Villa Ludovisi nach Skopas.

Obgleich nun diese Darstellung heftiger Leidenschaft in starkbewegten Gestalten ohne allen Zweifel ein wesentliches Moment für die Charakterisirung des Skopas bildet, so dürfen wir doch nicht länger zögern, unsere Leser mit der wahrscheinlichen Nachbildung eines dritten seiner Werke bekannt zu machen, damit sich nicht die irrige Vorstellung festsetze, Skopas habe nur den Sturm der Seele, nicht auch ihre sanfteren Regungen zu verkörpern verstanden, und alle seine Statuen seien in gleichem Sinne körperlich bewegt gewesen, wie der Apollon und die Bakchantin.

Die beste Widerlegung einer solchen Ansicht dürften wir in der Betrachtung der vorstehend abgebildeten Statue des sitzenden Ares in Villa Ludovisi (Fig. 64.) finden, sofern wir dieselbe auf das Vorbild des schon oben erwähnten sitzenden Ares im Tempel des Brutus Calläcus zurückführen dürfen, woran bei der Seltenheit von

Darstellungen des Ares überhaupt und bei der nur aus bestimmter Absicht erklärbaren Bildung desselben in sitzender Stellung kaum ein begründeter Zweifel übrig bleibt. Dem Gotte des Kampfes mehr noch als des Krieges nämlich geziemt es thatbereit und gerüstet dazustehn; aber nicht diesen zeigt uns die Statue, nicht dieser war ein würdiger Vorwurf der skopasischen Kunst, sondern es ist der trotzige Krieger in den Banden der Liebe, den wir vor uns sehn. Waffenlos sitzt er da auf seinem Panzer, nur die Hand, mit der er das linke Knie in höchst bezeichnendem Gestus des Versunkenseins umschlingt, hält noch das Schwert unthätig in der Scheide, der Körper ist leise nach vorn gebeugt, als drücke ihn eine unsichtbare Last, und das Auge starrt blicklos träumend in die Weite. Wohin diese Träume gehn, das zeigt uns äusserlich ein Flügelknabe, der unbefangen scherzend neben dem Gott am Boden sitzt: Aphrodites Schönheit ist es, die sein inneres Auge sucht und die seinen kräftigen Mannessinn mit geheimnissvoller Macht der Sehnsucht gefangen hält. Wie reizvoll diese Aufgabe ist, den trotzigen Kämpfer von weichen Empfindungen beherrscht darzustellen, nicht aufgehend in diese Empfindungen, wie der zarte Jüngling Eros, sondern die starke und frische Männlichkeit überhaucht von dem Schmelz sehnsüchtig süsser Träumerei, das sehn wir zum Theil in der Nachbildung, die uns die Vortrefflichkeit der Composition verbürgt, theils mögen wir es ahnen, wenn wir an den Geist denken, der in den anderen Werken des Skopas lebt. Je weniger äusserlich bewegt aber diese Statue ist, desto deutlicher und eindringlicher kann sie uns lehren, dass nicht körperliche Bewegung Skopas' Augenmerk war, sondern dass der Schwerpunkt und das Princip seiner Kunst in der Darstellung des bewegten Gemüthes, der mannigfach erregten Seele liegt, und dass er die ganze Stufenleiter der Gemüthsbewegungen (*πάθη*) von der weichen Stimmung bis zur flammenden Leidenschaft in gleichem Masse zur Darstellung zu bringen wusste.

Diese Überzeugung, die uns ohne Zweifel schon aus den bisherigen Betrachtungen feststeht, wird um so mehr bestätigt, je genauer wir uns in das Wesen der übrigen Werke des Meisters hineindenken. Ganz evident ist es, dass dies Kunstprincip und dies Kunstvermögen, die feinsten Schattirungen seelischen Ausdrucks im Gesichte darzustellen der Gruppe des Skopas zum Grunde liegen musste, in der er Eros mit Himeros und Pothos, Liebe mit Sehnsucht und Verlangen in dreien äusserlich ohne Zweifel sehr ähnlichen Gestalten zusammenzustellen wagte, denn ohne dies Princip und Vermögen wäre diese Gruppe eine sehr gleichgiltige, ohne das Bewusstsein dieses Princips und Vermögens hätte der Künstler es nie unternommen, eine solche Gruppe zu schaffen. Änliches gilt von der Gruppe, in der Skopas Pothos und Phaëton mit Aphrodite verband, und wenn wir das Gleiche bei vielen seiner anderen Werke, bei seinen Aphroditen, seiner Leto, der göttlichen Mutter gegenüber ihren von der Amme getragenen Kindern, bei seinem Achill, dem die Waffen gebracht werden, mit denen er seines Patroklos Tod rächen soll, bei seinem Asklepios, bei seinem Dionysos und vielen anderen auch nur mehr oder weniger klar zu ahnen vermögen, so treten uns in den von ihm gebildeten Erinnyen und in der Welt der Meergeschöpfe, die er bildete, doch noch einmal recht deutlich redende Zeugnisse entgegen. Denn die Erinnyen, bezeugt uns Pausanias, hatten in ihrem Äusseren nichts Furchtbares, sie waren die schönen hochgeschürzten Jägerinnen, die wir aus vielen Darstellungen der besten Kunstzeit, namentlich aus Vasen-

gemälden kennen. Aber sie waren nicht allein dies, nicht allein von ernster Schönheit, sondern sie waren noch mehr, die in Athen als die Semnä, die „Ehrwürdigen“ verehrten versöhnten Furien, die der frommen Scheu und der Achtung des sittlichen Gesetzes gegenüber „wohlgesinnten“ Eumeniden. Nun frage man sich doch einmal, ob diese als solche, als besänftigte Rachegeister ein Künstler zu bilden unternehmen konnte, der sich nicht der allerhöchsten Meisterschaft im pathetisch Idealen, im Ausdruck des bewegten Gemüthes bewusst war, und ob sie von einem Anderen, als einem solchen Künstler gebildet, nicht im höchsten Grade äusserlich und gleichgiltig erscheinen mussten?

Was aber die Meerwesen in der grossen Achilleusgruppe anlangt, so hat Brunn (Künstlergeschichte 1, S. 330 f.) in vortrefflicher Weise den einheitlichen Grundcharakter entwickelt, den sie allesammt in den guten Darstellungen der Griechen tragen. „Das Wasser, und besonders das Meer, hat in der Poesie aller Völker den Charakter der Schwermuth, der Sehnsucht. Wie es in der Natur wohl momentan ruhen, von jedem Hauche aber in leise Schwingungen, vom Sturm sogar in die wildeste Bewegung versetzt werden kann, ohne je zu fester Gestalt zu gelangen, so zeigt es sich auch, wenn ihm von der Poesie oder der Kunst Persönlichkeit geliehen wird. An ihr Element gebannt streben diese Meergestalten stets nach Vereinigung mit den Geschöpfen der Erde. Bald mit wehmüthiger Klage, bald mit wilder Gewalt suchen sie dieselben zu locken, zu bezwingen; und nie wird ihre Sehnsucht auf die Dauer gestillt, nie verschwindet daher auch dieser Ausdruck der Sehnsucht.“ In der bildenden Kunst aber gewinnt, wie Brunn weiter entwickelt, dieser Ausdruck besonders Form in den Weichtheilen des Gesichts, in den Theilen um Auge und Mund, die vermöge ihrer Wandelbarkeit und Beweglichkeit allein zu Trägern der wechselnd vorüberziehenden Leidenschaften geeignet sind, während der dauernde Charakter, wie er sich als das Wesen der grossen Götter des Olymp ausspricht, den Bau des Knochengerüstes im Kopfe als das Bleibende des Gesichtstypus ausprägt.

Suchen wir nun das Bild vom Kunstcharakter des Skopas, welches wir aus der näheren Betrachtung einiger seiner Werke gewonnen haben, zusammenzufassen und zu vervollständigen, so haben wir vor Allem den völligen Mangel an jenen präcisen und durchschlagenden Urteilen der Alten zu beklagen, welche für so manchen anderen bedeutenden Künstler die Grundlage unserer Anschauung bilden. Allerdings fehlt es nicht an Stellen, welche Skopas hoch preisen und ihn neben die grössten Künstler Griechenlands, neben einen Phidias und Praxiteles stellen, aber diese Stellen, die ich deshalb auch nicht einzeln anführe, bringen uns unserem eigentlichen Zwecke nicht näher.

Wenden wir uns deshalb noch einmal zu einem allgemeinen Überblick über Skopas' Werke zurück, so muss uns zuerst auffallen, dass sie alle mit nur zwei Ausnahmen, dem Gebiete des Idealen angehören. Nicht wenigen Götterbildern reihen sich die Darstellungen von dämonischen Wesen eines niederen göttlichen Ranges und diejenigen halbgöttlicher Heroen an, keine Athletenstatue, kein eigentliches Genrebild, kein Porträt, keine für sich bestehende Thierbildung finden wir in dem langen Verzeichniss von Skopas' Werken, und wenn die Kanephore und die Bakchantin auch nicht übermenschlichem Kreise angehören, so ist doch wenigstens die letztere in ihrer ganzen tiefinnerlichen Auffassung dem Gebiete des Wirklichen und erfahrungs-

mässig Gegebenen weit entrückt und auf ideales Gebiet emporgehoben. Eine ganz überwiegende, ja fast ausschliessliche ideale Tendenz wird man demnach Skopas ohne alle Frage zugestehn müssen, und wenngleich sein Idealismus ein anderer war als der des Phidias und der Seinen, denen er übrigens auch durch die Fortsetzung der architektonischen Sculptur sich nähert, so wird man doch nicht umhin können, ihn dem grossen Meister der vorigen Zeit ungleich verwandter zu nennen, als dem Polyklet oder dem Myron.

Unter den Götterbildern, die Skopas schuf, findet sich fast keiner der älteren Götter mit Ausnahme etwa des Poseidon in der Achilleusgruppe und der, übrigens nur im uneigentlichen Sinne in diese Classe zu rechnenden, und mehr als alle anderen Werke des Skopas dem Kunstgeiste der vorigen Epoche verwandten Hestia. Überwiegend dagegen finden wir jugendlich reizende Gestalten, und wenn wir nicht vergessen, dass Skopas zuerst es wagte, die Göttin der Schönheit im Einzelbilde jeder bergenden Hülle zu entkleiden, so werden wir ohne Zweifel anzuerkennen haben, dass die körperliche Schönheit an sich für die Kunst des Skopas eine grössere Bedeutung gehabt hat, als für die des Phidias und seiner unmittelbaren Genossen und Nachfolger. Wir wollen es nicht vertuschen, dass die Kunst nach dem peloponnesischen Kriege sinnlicher geworden ist, als sie zur Zeit nach den Perserkriegen war, dass sie von dem heiligen Ernst, von der strengen Würde eingebüsst hat, welche sie unter Phidias' und der Seinen Hand so keusch und erhaben erscheinen liess. Wohl hat die Kunst auf dieser Seite verloren, zunächst aber nur um auf der anderen Seite zu gewinnen. Denn man würde Skopas das bitterste Unrecht thun, wenn man seine Schöpfungen als wesentlich sinnlich, oder wenn man das Sinnliche in ihnen als Wesen und Zweck betrachten wollte. So war die Kunst des Skopas nicht; dass man seine Aphrodite pandemos durchaus nicht in diesem Sinne zu fassen habe, hat Urlichs [22]) dargethan, und wenn der Meister es wagte, ein paar gemeine Dirnen neben seine Hestia zu stellen, so geschah das augenscheinlich nur, um durch den scharfen Contrast, den sie gegen die Göttin bildeten, deren ernste Keuschheit desto fühlbarer zu machen. Hätte Skopas etwas Anderes mit diesen Statuen gewollt, er hätte sie sicher nicht mit Hestia verbunden. Das sinnlich Schöne, sinnlich Reizende, welches der Jugend Erbtheil ist, konnte Skopas nicht entbehren, wenn er der Meister war, der die Leidenschaften im Stein zum Ausdruck brachte, denn die Jugend ist leidenschaftlich, der Jugend steht die Leidenschaft wohl an, bei ihr erregt sie unsere Mitleidenschaft, und bei der Jugend ist auch der Excess der Leidenschaft erträglich, nimmermehr beim Alter. — So wie aber der Kreis der jugendlichen Gestalten bei unserem Meister durch seine Tendenz und das Princip seiner Kunst, die bewegte Seele darzustellen, wesentlich bedingt wird, so darf es als eine Folge dieser Darstellung zarterer Schönheit betrachtet werden, dass Skopas ausschliesslich in Marmor arbeitete, wenn wir die Aphrodite pandemos ausnehmen die wahrscheinlich eine Jugendarbeit ist. Denn der lichte Marmor mit seiner weichen Textur und mit seiner halbdurchscheinenden Oberfläche eignet sich ungleich mehr zur Darstellung weicher Formen als das Erz mit seiner Schärfe und mit dem ernsten Ton seiner dunkeln Farbe [23]).

Ein erneueter Rückblick auf die Werke des Skopas wird uns sodann unfehlbar den Eindruck einer lebhaften und reichen Phantasie und Erfindsamkeit des Künst-

lers aufdrängen. Welch eine Fülle der Gestaltung schon in der Achilleusgruppe, die Plinius mit Recht als herrlich preist, wenn sie auch das alleinige Resultat eines ganzen Künstlerlebens gewesen wäre, welch eine Fülle der Gestaltung, die allein der schaffenden Phantasie des Künstlers ihr Dasein verdankte. Die Nereïden, zartjungfräuliche Wesen, in denen die ganze Anmuth des leichtbewegten Meeres, in denen der ganze Zauber sich spiegelt, den die klare Fluthenkühle auf unser Gemüth ausübt, die Tritonen und Phorkiden, halbthierische Gestalten voll sinnlicher Derbheit, die uns das Ungestüm der in wildem Tanze an das Ufer heranstrebenden Wogen vergegenwärtigen, die Hippokampen und die anderen Ungethüme der See, in denen die Phantasie die wechselvollen Räthsel der Tiefe des Meeres verkörpert und die barocken Formen seiner Bewohner künstlerisch veredelt: das ist eine Welt für sich voll der mannigfaltigsten Abstufungen, voll der reizendsten Contraste in Charakter und Gestalt, eine Welt, in deren Schöpfung der Künstler sich kaum irgendwo auf wirklich Vorhandenes und Schaubares stützen konnte, und für die er bei früheren Künstlern nur Weniges vorgearbeitet fand[24]). Und doch stellte er in diesen mannigfaltigen Gestalten nur die begleitende Umgebung seiner Hauptpersonen hin, die er in einer tragischen, tiefbewegten Handlung vereinigte, und doch war dies Ganze nur ein Werk des Meisters. Ihm reihen sich in den Giebelgruppen des tegeatischen Tempels Compositionen an, welche nicht allein die grösste Mannigfaltigkeit der Bildungen, der Handlungen und Bewegungen, sondern eben so sehr die grösste Verschiedenheit im Ausdruck der Charaktere gleichsam mit Nothwendigkeit voraussetzen lassen. Und auf die Gruppen folgen die vielen Einzelbilder, welche Männer und Weiber, reife Gestalten und blühende Jugend, Götter, Dämonen, Heroen und Menschen umfassen, die höchsten Bewegungen und ernste Stille. Wahrlich, an Reichthum der Erfindung, an Fülle der schaffenden Phantasie, an Ausdehnung des Bildungskreises kann kaum einer der früheren Künstler sich mit Skopas messen, der nur von einem, von Praxiteles und vielleicht von Lysippos in dieser Beziehung überboten wird. Das aber ist eben ein Charakterismus dieser starkbewegten, raschlebigen Zeit, und wir dürfen nicht vergessen, wenn wir nicht gegen die Periode des Phidias im höchsten Grade ungerecht sein wollen, dass keine Schöpfung weder des Skopas noch des Praxiteles noch irgend eines anderen der vielen begabten Künstler unserer Periode an die stille Erhabenheit eines Zeus von Olympia, einer Parthenos oder einer polykletischen Here hinanreicht, dass zur Bildung dieser wahrhaft göttlichen Götter eine Grösse, eine Tiefe und Klarheit des Geistes gehörte, welche die jüngeren Meister vergebens angestrebt haben würden.

Es wird überflüssig sein, daran zu erinnern, dass die Werke des Skopas sowohl in ihrer Ausdehnung wie in ihrer Formverschiedenheit die vollendetste technische Meisterschaft voraussetzen, und da uns von seiner Hand bisher wenigstens keine Originalarbeit vorliegt, so dürfen wir bei dem Schweigen der Alten über die Eigenthümlichkeit seiner Formgebung, seines Stiles im engeren Sinne, uns kaum ein Urteil erlauben. Nur Eines dürfen wir zu behaupten wagen, dass, wie in den Hauptwerken des Skopas das Streben offenkundig zu Tage liegt, durch einen lebhaften Ausdruck der Leidenschaften und Bewegungen des Gemüthes den Geist des Beschauers zu ergreifen und zu erschüttern, so auch in seiner Formgebung ein Moment des Effectvollen, ja die ersten Spuren des technisch Virtuosen vorliegen. Für

das Letztere erinnern wir an das fliegende Haar der Bakchantin, das Effectvolle aber tritt uns namentlich in der Gewandbehandlung des Apollon entgegen (des Egremont'schen wie des vaticanischen), und so wenig behauptet werden soll oder mit Recht behauptet werden könnte, dass dies Moment des Effectvollen sich vordrängt, dass es das Auge und den Geist des Beschauers von der Hauptsache ableitet, so gewiss ist es, dass diese prächtige Fülle der Gewandung darauf angelegt ist, auch an und für sich zu imponiren und Wohlgefallen zu erregen. Derartiges kommt in der Kunst des Phidias nicht vor, während wir es z. B. in den Reliefen der Balustrade des Niketempels gefunden haben, die schon um dieses Umstandes willen als Arbeiten dieser jüngeren Zeit zu erkennen sind.

Indem wir glauben, durch die vorstehende Schilderung des Skopas die Unterschiede fühlbar gemacht zu haben, die zwischen seiner Kunst und derjenigen der vorigen Periode stattfinden, müssen wir es den folgenden Capiteln vorbehalten, darzuthun, worin nun wieder dasjenige liegt, was Skopas als eigenthümlich von den anderen Meistern derselben Zeit und namentlich von dem nahe verwandten Praxiteles unterscheidet.

ZWEITES CAPITEL.

Kephisodotos der ältere und Praxiteles.

Plinius unterscheidet zwei Künstler des Namens Kephisodotos, deren einen er Ol. 102 (372 v. Chr.) datirt, während er den anderen unter Ol. 121 (296 v. Chr.) anführt. Den letzteren kennen wir als den Sohn des Praxiteles, von dem ersteren hat es Brunn (Künstlergeschichte 1, S. 370) durchaus wahrscheinlich gemacht, dass er desselben grossen Mannes Vater war, als welcher er für uns ein erhöhtes Interesse gewinnt, und dass das plinianische Datum sich auf eines der späteren Werke des Künstlers bezieht, während ein anderes in die 96. Ol. (392 v. Chr.) angesetzt werden darf. Diesen älteren Kephisodotos kennt Pausanias als Athener, was sowohl durch den Namen an sich als dadurch bestätigt wird, dass Phokion's erste Gemahlin seine Schwester war, denn als solche musste sie attische Bürgerin sein. Möglich ist es weiter, dass diese Künstlerfamilie auch mit Alkamenes im verwandtschaftlichen Zusammenhange steht, denn, wenn Pausanias (8, 9, 1) von einem Werke des Praxiteles sagt, der Meister habe es im dritten Geschlechte nach Alkamenes gearbeitet, so kann sich diese an sich ganz unmotivirt scheinende Angabe auf eine Geschlechtsabfolge innerhalb einer Familie beziehn, sie kann freilich auch von einem Schulzusammenhange und von geistiger Verwandtschaft allein verstanden werden[25]), und würde uns in diesem Falle noch interessanter sein, als im ersteren. Denn dann hätten wir in Kephisodotos dem älteren einen Vermittler zwischen der älteren und der jüngeren Kunst, als welcher er sich auch in seinen Werken zu erkennen giebt.

Von diesen kennen wir die meisten nur ganz oberflächlich, indem auch die von alten Zeugen sehr hoch gelobten nicht näher beschrieben oder charakterisirt werden. Doch schon ihrem Gegenstande nach gehören ein Zeus Soter (Retter) zwischen der Stadtgöttin von Megalopolis und der Artemis Soteira thronend, Bilder, die Kephisodotos mit einem Athener Xenophon zusammen in Megalopolis arbeitete, und Erzstatuen des Zeus mit Scepter und Nike und der Athene mit der Lanze, die nebst einem vorzüglich bewunderungswürdigen Altar (mit Reliefen) im Peiräeus standen, mehr der Kunstweise der vorigen Epoche an, während in zweien Darstellungen der Musen auf dem Helikon, einmal in der Dreizahl, das andere Mal in der hier zum ersten Male auftretenden und fortan gebräuchlichen Neunzahl, in einer Gruppe des Hermes, welcher den Knaben Dionysos pflegt, ein Gegenstand, den wir auch von Praxiteles kennen und der in Reliefdarstellungen[26]) erhalten ist, die füglich auf Kephisodotos oder Praxiteles zurückgehn können, endlich in einer zweiten Gruppe im Tholos des athenischen Marktes, welche die Göttin des Friedens mit dem Kinde Reichthum im Arme darstellte, — während, sage ich, in diesen Darstellungen schon dem Gegenstande nach der Geist der jüngeren Kunst athmet. Dürfen wir vollends annehmen, dass das Ideal der neun Musen, wie wir es kennen, von Kephisodotos, wenn nicht vollendet, so doch zum ersten Male angestrebt worden ist, und dass die erwähnten Reliefdarstellungen des Hermes mit dem Dionysoskinde auf sein Werk zurückgehn, so würde der Künstler auch in der mehr feinen als erhabenen Auffassungs- und Darstellungsweise zu den jüngeren Meistern zu rechnen sein, als deren grösster Vertreter sein Sohn Praxiteles dasteht. In allen seinen genannten Werken aber, denen als das einzige reinmenschlichen Kreisen entnommene ein Redner mit erhobener Hand, möglicher Weise das Vorbild des bekannten sogenannten Germanicus im Louvre, hinzuzufügen ist, zeigt sich Kephisodotos wesentlich als Idealbildner und dem Geiste aller recht eigentlich attischen Kunst getreu, den er auf seinen Sohn vererbte.

Dieser, Praxiteles[27]), der ihm etwa um Ol. 97 (392 v. Chr.) geboren sein mag, wird von Plinius Ol. 104 datirt, was den Anfang seiner künstlerischen Wirksamkeit bezeichnen kann, und muss die Zeit Alexander's des Grossen als noch nicht alter Mann erlebt haben, liess sich aber nicht, wie so manche andere, auch athenische Künstler, herbei, für diesen Eroberer zu arbeiten. Dass Praxiteles Athener war, wird uns ausdrücklich bezeugt, über sein Leben jedoch fehlen uns alle näheren Angaben, und wir können einzig und allein aus der Aufstellung seiner Werke an verschiedenen Orten Griechenlands mit Wahrscheinlichkeit den Schluss ziehn, dass er auch ausserhalb seiner Vaterstadt thätig war, obgleich diese sich des Besitzes einiger seiner vorzüglichsten Werke rühmen durfte.

Was diese seine Werke anlangt, deren wir eine sehr bedeutende Zahl kennen, so ist neuerdings versucht worden[28]), für die wichtigsten derselben eine chronologische Abfolge festzustellen. Obgleich ich nicht läugnen will, dass einige der Daten, mit denen die Werke versehn worden sind, ihr Wahrscheinliches haben, ist doch das Ganze zu wenig sicher und das Ergebniss desselben für die Beurteilung der künstlerischen Entwickelung des Meisters von zu zweifelhaftem Werthe, als dass ich es nicht vorziehn müsste, meinen Lesern die Werke des Praxiteles in einer anderen Anordnung bekannt zu machen. Ich weiss freilich, dass Aufzählungen ermüden, und leider kennen wir von vielen Arbeiten unseres Künstlers nicht viel mehr als den Na-

men, und müssen uns demnach mit dessen Anführung begnügen, aber dennoch kann ich nicht umhin, die Liste dieser Arbeiten vollständig mitzutheilen, da sich aus ihrer Kenntniss ein gutes Stück der Grundlage unseres Urteils über den Kunstcharakter des Meisters ergiebt, welches entsetzlich verkehrt ausfallen würde, wenn wir uns an die meistgenannten und meistgepriesenen Schöpfungen allein oder auch nur vorwiegend halten wollten. Wir lassen also zunächst eine blosse Aufzählung der Werke folgen, der wir nur dasjenige beifügen, was wir ausser dem Namen Thatsächliches über dieselben wissen und was zum Verständniss unbedingt nöthig ist.

1. Göttervereine.

1. Gruppe der zwölf olympischen grossen Götter in einem Tempel zu Megara.
2. Here thronend zwischen Hebe und Athene in einem Tempel in Mantineia.
3. Demeter zwischen Persephone und Iakchos im Demetertempel zu Athen am Eingange der Stadt. Auf der Wand stand mit attischen Buchstaben, dass die Statuen Werke des Praxiteles waren. Aus Ciceros vierter Rede gegen Verres (cap. 60) ergiebt sich, dass der Iakchos dieser Gruppe zu des Redners Zeit in ganz vorzüglicher Schätzung stand[29]).
4. Demeter zwischen Chloris (Flora) und Triptolemos, zu Plinius' Zeit unter den Marmorwerken in den servilianischen Gärten.
5. Agathodämon (Bonus Eventus) und Agathe Tyche (Bona Fortuna), die Gottheiten des Gedeihens und Glückes, Marmor auf dem Capitol.
6. Leto mit Apollon und Artemis im Tempel des Apollon in Megara.
7. Dieselben im Doppeltempel des Asklepios und der Leto mit ihren Kindern in Mantineia; auf dem Fussgestell der Gruppe war im Relief eine Muse und Marsyas mit der Flöte dargestellt.
8. Apollon und Poseidon in Rom auf dem Capitol scheinen, ähnlich wie im Cellafriese des Parthenon (Band 1, S. 267), als die ionischen Stammgötter Athens zusammengruppirt zu sein.
9. Dionysos, Staphylos (Träubling) und Methe[30]) (Trunkenheit), aufgestellt unter einem Dreifuss auf dem Knauf eines Rundtempels nach Art der sogenannten Laterne des Demosthenes in der Tripodenstrasse Athens. Der Satyr Staphylos dieser Gruppe war besonders berühmt, und wird als „der vielgepriesene (periboëtos)" von Plinius angeführt; diesen Satyrn soll der Künstler selbst, überlistet durch seine Geliebte, Phryne, der er sein bestes Werk versprochen hatte, ohne dasselbe nennen zu wollen, neben einem Eros, den Phryne erhielt, als sein vorzüglichstes Werk bezeichnet haben; lange galt der unten in Abbildung beizubringende capitolinische Satyr für ein Nachbild desselben, aber ohne allen haltbaren Grund, so sehr, dass wir mit Bestimmtheit sagen können, er ist es nicht[31]). Über die Gruppirung dieser Figuren sowie über die Composition der anderen Gruppen des Praxiteles werde ich weiterhin sprechen.
10. Die Statuen vor dem Tempel der Felicitas in Rom, die Plinius (34, 69) nur in dieser unbestimmten Weise anführt, sind wahrscheinlich die von Cicero (in Verr. 4, 2, 4) und von Plinius an einem anderen Orte (36, 39) erwähnten Thespiaden, musenartige Gestalten oder schlechthin Musen[32]). Es müssen

sehr liebliche Figuren unter diesen gewesen sein, da Plinius, zu dessen Zeit übrigens der Tempel wie die Statuen bereits untergegangen waren, erzählt, dass ein römischer Ritter sich in eine derselben verliebte.

11. Ein bocksfüssiger Pan, Nymphen und Danaë werden uns in zweien Epigrammen (Anall. 2, 383, 4 und 3, 218, 315) als Werke des Praxiteles genannt, jedoch ist es noch nicht gelungen, die Bedeutung dieser Composition festzustellen.

12. Peitho (die Göttin der Überredung) und Paregoros (die Göttin der Zurede) im Tempel der Aphrodite in Megara.

2. Göttergruppen in Handlung.

13. und 14. Der Raub der Persephone in einer Erzgruppe und die Zurückgabe der Persephone an ihren Gatten Hades durch Demeter als Gegenstück[33]). Die erste Gruppe enthielt die gewaltsame Entführung der Persephone durch den Gott der Unterwelt, der die schöne Geliebte auf seinem Viergespann in sein dunkles Schattenreich hinwegrafft, die zweite Gruppe bezieht sich auf den jährlichen Abschied der Demeter von ihrer Tochter nach den Bestimmungen des Vertrags zwischen Ober- und Unterwelt, nach denen Persephone im Frühling zur Oberwelt und zur Mutter emporsteigt, und im Herbste zu der Welt des Todes und dem finstern Gemahl zurückkehrt, von Demeter selbst diesem zugeführt, die deshalb „katagusa", die zurückführende, hiess. Dass diese beiden Erzgruppen nahe verwandten Gegenstandes Seitenstücke gewesen seien, kann man kaum bezweifeln, offenbar aber bildeten sie auch sehr bedeutende Gegenstücke, in deren einem die wildeste Bewegung und Leidenschaft herrschte, während das andere von sanfter Trauer und der Wehmuth des Abschieds von Mutter und Tochter erfüllt zu denken ist.

15. Mänaden und Thyaden, Karyatiden und Silene, also ein bewegtes Stück des bakchischen Chors, in dem wir die Karyatiden wahrscheinlich als Tänzerinnen eines bestimmten religiösen Tanzes aufzufassen haben. Silene allein und zwar bakchisch tobende und schwärmende Silene, das sind ältere Satyrn, nennt uns ein Epigramm (Anall. 2, 275).

3. Götterstatuen.

16. Here, Tempelbild in Platää, kolossal, stehend, aus pentelischem Marmor. Eine Münze von Platää, abgeb. in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 1, Nr. 134, zeigt uns ein liebliches Köpfchen der Here, welches möglicherweise auf das Werk des Praxiteles zurückgeht, welches aber, wie die meisten Münzstempel, zu geringe Gewähr der Treue hat, um als Grundlage unserer Vorstellung von der Statue des Praxiteles gelten zu können[34]).

17. Am Eingange desselben Tempels eine Statue der Rhea, welche den Stein trug, den sie dem Kronos anstatt des Zeuskindes zum Verschlingen darbot. Sehr gern würde man auf diese Statue die unvergleichliche Darstellung der Rhea, welche Kronos den Stein darbietet, in dem Relief eines vierseitigen Altars des capitolinischen Museums[35]) zurückführen, da diese Rhea allerdings praxitelischen Kunstgeist athmet; allein da in diesem Relief Kronos selbst erscheint, während die Statue des Praxiteles allein stand, und da Kronos gleichermassen vor-

trefflich und meisterlich componirt ist, wie Rhea, so ist diese Zurückführung ohne Willkür nicht möglich.

18. Leto, Tempelbild zu Argos.
19. Die brauronische Artemis, Tempelbild auf der Burg von Athen. Die Zurückführung der bewunderungswürdigen Statue der Artemis aus Palast Colonna im berliner Museum[36]) auf dies Werk beruht auf keinerlei positivem Grunde.
20. Artemis, Tempelbild in Antikyra. Die Göttin trug eine Fackel in der Rechten, einen Köcher auf der Schulter und neben ihr lag ein Hund.
21. Tyche, die Glücksgöttin, Tempelbild in Megara.
22. Trophonios, der in Träumen Orakel gebende Erdgott von Lebadeia in Böotien, Tempelbild in Lebadeia[37]).
23. Dionysos, Tempelbild in einem Tempel neben dem alten Theater zu Elis.
24. Dionysos, beschrieben von Kallistratos (8) als irgendwo in einem Haine aufgestellt, jugendlich weich, mit Epheu bekränzt, das Rehfell umgegürtet, die Linke auf den Thyrsos gestützt[38]). Näheres weiter unten.
25. Hermes das Dionysoskind tragend im Heretempel von Olympia, derselbe Gegenstand, den wir unter den Werken des älteren Kephisodotos kennen gelernt haben.
26. Apollon mit dem Beinamen „sauroktonos (der Eidechsentödter)". Näheres über diese in zahlreichen Nachbildungen [39]) erhaltene Statue wird unten beizubringen sein.
27. „Oenophoros," das ist ein Satyr der den Weinschlauch trägt oder den Weinbecher hält.
28. Satyr im Tempel des Dionysos zu Megara, aufgestellt neben (nicht gruppirt mit) dem uralten Holzbilde des Dionysos patroos. Wenn wir für den capitolinischen Satyrn ein bestimmtes Vorbild unter den Werken des Praxiteles suchen, so wird eher an diesen als an den Satyrn in der Gruppe oben Nr. 9 zu denken sein.

29—33. Aphrodite fünf Mal und zwar

- a) die hochberühmte, ganz unbekleidete in Knidos, von der später im Detail zu handeln sein wird.
- b) Die nicht weniger vorzügliche in Kos, die aber im schärfsten Gegensatze gegen die erstere ganz bekleidet (velata specie) dargestellt, und eben deshalb von den Koërn, welche die Wahl zwischen beiden Statuen hatten, der nackten vorgezogen worden war.
- c) In Thespiä, von Marmor, aufgestellt neben einem Bilde der Phryne.
- d) Vor dem Tempel der Felicitas in Rom, von Erz, mit dem Tempel durch Feuer zu Grunde gegangen.
- e) Zu Alexandria am Latmos in Karien.

34—36. Eros zwei oder drei Mal, und zwar

- a) ursprünglich in Thespiä aufgestellt, durch Caligula nach Rom geschleppt, von Claudius zurückgegeben, von Nero abermals geraubt und in den Bauten der Octavia aufgestellt, wo er unter Titus durch Feuer zu Grunde ging. In Thespiä wurde er durch eine Nachbildung des athenischen Künstlers Menodoros ersetzt. Näheres wird unten beizubringen sein.

b) Zu Parion an der Propontis.

c) Im Besitze des Heius zu Messana, von Verres geraubt; die Echtheit, d. h. die Originalität dieses Werkes ist mir verdächtig, um so mehr, als Cicero (in Verr. 4, 2, 4) angiebt, dass die Darstellung mit dem thespischen Eros übereinstimmte. Es liegt ungleich näher anzunehmen, der reiche Privatmann in Messana habe eine Nachbildung des thespischen Eros als ein Originalwerk des Praxiteles besessen, das er hätte mit Gewalt rauben oder wenigstens mit Golde aufwägen müssen.

Auch die beiden Erosstatuen von Erz, welche Kallistratos (4 und 9) als praxitelische Werke beschreibt, und von denen die eine „auf der Akropolis" (von Athen?) gestanden haben soll, bin ich mehr geneigt für Nachbildungen des thespischen und dessen von Parion als für verschiedene Originale zu halten. Die Bedeutung der Beschreibungen des Rhetors würde durch diese Annahme nur wachsen.

4. Aus menschlichem oder gemischtem Kreise.

37 und 38. Zwei Bilder der Phryne, eines das schon erwähnte aus Marmor zu Thespiä, das andere von ihr selbst in Delphi geweiht aus vergoldetem Erz.

39. Eine weinende Matrone und eine lachende Buhlerin von Erz; die letztere soll abermals Phryne gewesen sein.

40 und 41. Ein sich bekränzendes und ein sich Schmuck anlegendes Mädchen.

42. Wagenlenker auf ein Viergespann von Kalamis, siehe Band 1, S. 162.

43. Ein Krieger neben seinem Ross auf einem Grabmal zu Athen, wahrscheinlich Relief.

44. Eine Porträtfigur zu Thespiä, zu der eine fragmentirte Inschrift mit dem Künstlernamen (C. I. 1604) gehört.

5. Ungewiss und zweifelhaft.

45. Die Zwölfkämpfe des Herakles an seinem Tempel in Theben, gewöhnlich als Giebelgruppe aufgefasst, von mir dagegen als Metopenreliefe betrachtet. Siehe Band 1, S. 226f. mit Note 23.

46. „Marmorne Werke im Kerameikos von Athen" nach Plinius, der den Gegenstand nicht angiebt, vielleicht eine Gruppe der eleusinischen Gottheiten (Demeter, Kora und Iakchos), die Pausanias ohne Nennung des Künstlernamens anführt.

47. Nach Strabon (14, 641, b) war der Altar der Artemis in Ephesos „erfüllt" mit Werken des Praxiteles. Ist die Notiz an sich in Ordnung, so wird man an Reliefe zu denken haben, und dieser Altar böte ein Gegenstück zu demjenigen des älteren Kephisodotos im Peiräeus.

48. Die Gruppe der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton, ungenügend beglaubigt bei Plinius 34, 70. Siehe Band 1, S. 114.

49. Der eine Koloss auf Monte Cavallo in Rom, ungenügend beglaubigt durch die Inschrift Opus Praxitelis. Siehe Band 1, S. 203 mit Note 8.

50. Arbeiten am Mausoleum in Halikarnassos, ungenügend beglaubigt durch Vitruv. 7 Vorrede.
51. und 52. Die Gruppe der Niobe und ein „Janus", d. h. ein älterer doppelgesichtiger Hermes[40]) nach Plinius 36, 28 entweder von Praxiteles oder von Skopas.

Eine auch nur einigermassen aufmerksame Prüfung der in der vorstehenden Liste aufgeführten Werke des Praxiteles in ihrer ganzen reichen Mannigfaltigkeit, welche Götter und Menschen, Männer und Weiber, reifes Alter und blühende Jugend, umfangreiche Gruppen und zahlreiche Einzelstatuen, stark bewegte und ruhige Darstellungen umfasst, wird unsere Leser gegen einen einseitigen Eindruck vom Kunstcharakter des Praxiteles bewahren, welcher aus der alleinigen Kenntnissnahme von seinen berühmtesten und näher bekannten Werken fast unfehlbar hervorgeht. Denn allerdings tritt uns in diesen berühmtesten Werken in der äusseren Erscheinung sinnliche Schönheit zunächst mächtig entgegen, und wird diese in den Schilderungen der Alten um so häufiger hervorgehoben, je anziehender sie dem Blicke des gewöhnlichen Beschauers und je schwieriger es sein musste, durch sie hindurch eine höhere, ideale Auffassung des Meisters wahrzunehmen. Ich bin nun sehr weit entfernt, dies Moment der sinnlichen Schönheit im Kunstcharakter des Praxiteles hinwegzuläugnen, ich will auch gar nicht in Abrede stellen, dass bei Praxiteles grade so gut, wie bei Myron, Phidias, Polyklet, der Ruhm gewisser Werke vor anderen mit deren wirklicher relativer Vortrefflichkeit unter den Arbeiten des Meisters in Zusammenhang stehe, obwohl nie vergessen werden darf, dass dieser Ruhm in einer späteren Zeit zunächst mehr von der Auffassungsweise und dem Auffassungsvermögen eben dieser Zeit abhangt, als von dem Grade, in welchem sich der innerste Geist und Charakter des schaffenden Künstlers in ihnen offenbart. Denn, Jeder sieht Geister nach seiner Art, sagt Goethe, ein abgeschmackter abgeschmackte und ein vertrackter vertrackte, und ebenso sieht Jeder Kunstwerke nach dem Massstabe seiner geistigen und gemüthlichen Begabtheit. Bei einem Zeus oder einer Athene des Phidias, oder bei Polyklet's Here kommt die Auffassungsweise der Zeit, aus der unsere Berichte stammen, weit weniger in Frage als bei den berühmtesten Werken des Praxiteles. Denn die göttliche Erhabenheit und Majestät dieser Gottheiten wurde entweder vom Beschauer empfunden und verstanden oder sie wurde es nicht; in diesem letzteren Falle konnten solche Werke überhaupt keinen nachhaltigen Eindruck machen, missverstanden aber konnten sie nicht werden. Eine nackte Aphrodite des Praxiteles dagegen, mochte auch der feinfühlige Mensch in ihr noch so sehr und noch so deutlich die G ö t t i n der Liebe und der Schönheit erkennen, war für grobsinnliche oder selbst für Menschen von prosaischem Gemüthe Nichts mehr und Nichts weniger als ein schönes nacktes Weib. Und daraus allein erklärt es sich zur Genüge, dass das Alterthum von sinnlichen Eindrücken mehrer praxitelischen Werke zu berichten weiss, welche Eindrücke phidiassische Statuen schon als ganz bekleidete nicht hervorrufen konnten. Wer aber ausschliesslich nach diesen Eindrücken oder auch nur wesentlich nach denselben den Kunstcharakter des Praxiteles beurteilen will, wer die berühmtesten Werke des Meisters allein als für unsere Auffassung massgebend betrachtet, der muss denselben nothwendig falsch beurteilen. Das Correctiv unseres Urteils liegt in der Berücksichtigung des hier Hervorgehobenen und in derjenigen der

anderen zahlreichen Werke des Meisters, in denen das Element des sinnlich Schönen entweder ganz zurücktritt oder doch in keinerlei Weise vorherrscht. Werke der Art, und sie bilden die überwiegende Mehrzahl unter den Arbeiten des Praxiteles, hätte dieser nicht schaffen können, wäre ihm zu schaffen nicht in den Sinn gekommen, wenn er ausschliesslich der Meister sinnlich reizender Schönheit gewesen wäre, als welcher er nur zu oft betrachtet wird. Und endlich, um auch dies nicht unerwähnt zu lassen, sage man nicht, diese Werke schuf er in öffentlichem Auftrage, die anderen, sinnlich schönen, aus dem eigenen Triebe seines Genius heraus, denn das ist theils nicht wahr, theils unnachweisbar, oder beruht endlich auf einer verkehrten Auffassung dessen, was sich ein Künstler auftragen lässt und was er auszuführen ablehnen wird. Ein Meister wie Praxiteles wird ganz gewiss Nichts übernehmen, was seinem Genius nicht entspricht, worin er nicht glauben darf, seinen Genius mit Erfolg walten zu lassen; und wenn man denn die oben angeführten Tempelbilder der Zwölfgötter, der Here, Leto, Artemis, des Poseidon und Apollon, des Trophonios und Hermes, in denen von sinnlicher Schönheit als solcher nicht die Rede sein kann, als bestellte Arbeiten geringer anschlagen will, als die beiden Aphroditen, die nackte knidische und die bekleidete koïsche, die Praxiteles zum Verkauf stellte, also nicht in directem Auftrag arbeitete, so darf man wohl entgegnen, dass der thespische Eros und der von Parion, dass der Dionysos in Elis, und andere Werke voll sinnlicher Schönheit auch bestellte Werke waren oder als solche betrachtet werden können, während z. B. die beiden grossen Erzgruppen des Koraraubes und der Zurückführung der Persephone schwerlich bestellt, sondern die freien Schöpfungen des Meisters waren.

Nach diesen Vorbemerkungen, die, davon bin ich fest überzeugt, kein sinniger Leser überflüssig nennen wird, gehe ich ohne weiteres Bedenken zur Schilderung der uns näher bekannten Meisterwerke des Praxiteles über.

Die knidische Aphrodite[41]). Über die äussere Erscheinung dieser berühmtesten aller Aphroditestatuen, um derentwillen Viele nach Knidos schifften und für deren Überlassung der König Nikomedes von Bithynien den Knidiern vergebens die Zahlung ihrer gesammten Staatsschulden anbot, können wir aus schriftlichen Berichten und aus Nachbildungen auf knidischen Münzen[42]) (s. Fig. 65) Folgendes feststellen. Die Göttin stand in einem eigenen Tempelchen, welches von beiden Seiten her zugänglich war, damit man das Bild in allen Richtungen vollkommen sehn könne. Aus parischem Marmor gearbeitet war sie vollkommen nackt, während sie aber mit der rechten Hand den Schooss bedeckte, liess sie aus der erhobenen linken das letzte so eben abgestreifte Gewand über eine Vase fallen, in der wir uns Salböl denken dürfen; die Nacktheit der Göttin war also durch das Bad motivirt, und sie war aufgefasst, als ob sie sich eben bereite, in die Fluth hinabzusteigen. Die Last des leise nach links gebeugten Körpers ruhte auf dem rechten Fusse in einer sehr beweglichen Stellung, welche durchaus nicht auf längere Dauer berechnet oder auf solche auch nur möglich ist, und welche die gesammten Reize des



Fig. 65. Münze von Knidos mit der Aphrodite des Praxiteles.

himmlischen Leibes gleichsam nur in einem flüchtigen günstigen Momente dem Auge des Beschauers enthüllt. Von einem solchen weiss die Göttin selbst Nichts, nur ein unwillkürliches, echt weiblich schamhaftes Gefühl lenkt die Bewegung ihrer rechten Hand, das Haupt ist nicht emporgerichtet, das Auge schaut nicht hinaus in grössere oder geringere Ferne, als wolle sich die Badende vergewissern, nicht überrascht zu werden, sondern das Haupt ist zur Seite gewandt und das Auge ist der Hand gefolgt, die das letzte Gewandstück gleiten lässt. So steht sie da, ein über alle Massen herrliches Weib, und wenn über das schöne Antlitz, welches von leichtgewelltem und zierlich geordnetem Haar umrahmt, besonders in der Stirn und in der feinen Zeichnung der Brauen und in dem feuchten Glanze des schmal geöffneten freundlichen Auges bewundrungswürdig war, wenn über dies schöne Antlitz und den leise geöffneten Mund ein sanftes Lächeln glitt, so erklärt sich dieses, welches der Göttin ohnehin so natürlich ansteht, leicht aus der ganzen Situation und aus dem natürlichen Behagen beim Einsteigen in das erquickende Bad. Nicht aber war dies Lächeln ein selbstgefälliges oder gar ein herausforderndes, nicht war der feuchte Glanz des Auges ein solcher, der einen Zug von Sinnlichkeit oder sinnlicher Lüsternheit bezeichnete, das dürfen wir mit der grössten Bestimmtheit behaupten, weil Lukian, der zu der Schilderung seines aus allen schönsten Statuen zusammengesetzten Idealbildes Haar und Stirn und Brauen und das feuchtglänzende Auge von Praxiteles' Knidierin entnimmt, dieses seines Idealbildes keusches und unbewusstes Lächeln von Kalamis' Sosandra entlehnt; denn was wäre das für ein weibliches Idealbild, das mit den Augen sinnlich sehnsüchtig dreinblickte und zugleich von keuscher Schamhaftigkeit übergossen wäre.

So viel können wir über die äussere Erscheinung und über den in dieser sich aussprechenden Geist dieses einzigen Kunstwerkes feststellen; allerdings wetteifern namentlich die Epigrammendichter in witzigen Einfällen, in denen sie die überschwängliche Schönheit desselben preisen, aber ihre Ausdrücke sind so allgemeiner Art, dass sie uns eine speciellere Vorstellung, als die, welche wir uns gebildet haben, nicht zu vermitteln vermögen. Wichtiger als diese Lobpreisungen ist für unsere Auffassung der Umstand, dass nicht allein diese Epigramme, sondern dass auch ein so feiner Schriftsteller wie Lukian das Werk des Praxiteles so gut wie die Athene des Phidias das wahre und vollendete Abbild der Göttin nennt, wie sie im Himmel lebt. Das ist deshalb wichtig, weil es uns lehrt, das Praxiteles, mochte er die Formen seiner Aphrodite nach dem Modell der Phryne oder der Kratina bilden — und wo hätte er denn sonst wohl seine Studien machen sollen, um einen vollendet schönen weiblichen Körper zu schaffen, als an den schönsten Weibern? — dass, sage ich, Praxiteles es wohl vermochte für einen feineren Sinn die Göttin im Weibe zur Anschauung zu bringen. Und gewiss wird uns diese Überzeugung bestärkt, wenn wir beachten, dass der Meister es wagte, in Thespiä eine Aphrodite neben dem Bilde der Phryne aufzustellen, denn es kann keinem Zweifel unterliegen, dass hier alle Welt auf den ersten Blick die Göttin vom menschlichen Weibe unterschied, und dass der Künstler in den beiden Statuen gleichsam das gegebene Modell und dasjenige hinstellte, was über menschliches Mass hinaus ein Künstlergenius aus dem Modell zu entwickeln vermag. Wer sich mit eigenen Augen überzeugen will, wie sehr ein blühend schönes Weib voll göttlicher Hoheit sein kann, der trete, unter mehren anderen

Aphroditestatuen ähnlichen Geistes, vor die Venus von Melos im Louvre, von der wir später reden werden; das ist der üppigst schöne Körper, den wir aus dem Alterthum besitzen, das ist das blühendste Fleisch, das im Marmor gebildet werden kann, und doch, wer verkennt die Göttin?

An Werke wie diese Statue von Melos, oder wie die sogenannte Dione im britischen Museum, oder die Aphrodite von Arles im Louvre müssen wir uns, obgleich diese Statuen nicht ganz entkleidet sind, auch wesentlich halten, wenn wir uns das von Praxiteles bestimmte Ideal der Aphrodite vergegenwärtigen wollen. Denn unter den ganz nackten Aphroditen der späteren griechischen und römischen Kunst ist schwerlich eine einzige, in der nicht das Weib über die Göttin überwöge, am zartesten ist diejenige aus Palast Braschi in München[43]), während bei den meisten dieser Bilder jener Zug von Sinnlichkeit und selbst von sinnlicher Lüsternheit sich findet, den man von ihnen ausgehend auch dem Meisterwerke des Praxiteles zuschreiben zu dürfen glaubte. Dass aber dieser Schluss von den Nachbildern auf das unnachahmliche Vorbild nicht erlaubt sei, das lehrt uns ein auch nur etwas genaueres Studium der Composition dieser späteren Statuen, namentlich der sogenannten mediceïschen Venus des Kleomenes von Athen, die wir im sechsten Buche dieses Werkes näher betrachten werden. In der mediceïschen Statue und anderen berühmten Exemplaren ist selbst die Motivirung der Nacktheit durch das Bad aufgegeben, aber auch wo diese gewahrt blieb, geschah es in oberflächlicher und äusserlicher Weise und alles Naive, Selbstvergessene der praxitelischen Aphrodite ist aus der Stellung dieser Statuen gewichen, ja wie geflissentlich entfernt[44]). Wo aber die Composition, wo mit ihr die ganze Intention der Werke so verändert worden, sollen wir da nicht annehmen, auch der Geist sei ein anderer geworden? sollen wir nicht glauben, eine Zeit, welche alle Naivetät der Composition des Praxiteles verwischte, habe mit rauher Hand noch viel eher den Hauch des Göttlichen verwischt, der des grossen Meisters einziges wirkliches Abbild der Aphrodite umschwebte? sollen wir nicht sagen dürfen, dass die Verschmelzung göttlicher Hoheit mit der vollkommensten sinnlichen Schönheit eine That sei, die einem grossen Genius, nicht aber mässiger begabten Nachahmern gelingen kann? Oder, wem von uns würde es einfallen zu sagen, die mediceïsche Venus oder andere Statuen ihres Gleichen seien die ganze Aphrodite, die Aphrodite des Homer? Ich wenigstens habe von dieser eine andere Vorstellung und gewiss die meisten meiner Leser mit mir. Für mich würde erst eine Verschmelzung der ernsten Hoheit der Venus von Melos mit der zarten Schönheit der mediceïschen den Begriff der homerischen Göttin decken, und nur wer sich diese Verschmelzung vollzogen denken kann, trägt nach meiner Überzeugung eine Vorstellung der praxitelischen Aphrodite im Geiste. „Denn die Totalität ist, wie Feuerbach (nachgel. Schriften 3, 60) sagt, das Wesen des wahren Ideals, während es in der Natur der Sache liegt, dass in den späteren Kunstschöpfungen (schon weil sie Nachahmungen waren) das Grundideal sich nach allen seinen Theilen gleichsam auseinanderlegt und in den einzelnen Nachbildungen bald mehr von seiner erhabenen, bald mehr von der anmuthigen Seite erscheint."

Die Statuen des Eros[45]). Über die beiden berühmtesten Erosstatuen des Praxiteles, die thespische und diejenige in Parion an der Propontis haben wir nur wenige äusserliche Notizen. Der thespische Eros war von pentelischem Marmor,

hatte vergoldete Flügel, und war, wie aus einer epigrammatischen Beschreibung hervorgeht, nicht als Bogenschütze aufgefasst, sondern stand ruhig vor sich hinblickend da. Den Eros in Parion kennen wir noch weniger genau, und nur seine reizende Schönheit wird uns bezeugt. Für die Erkenntniss des Erosideals, wie es Praxiteles fixirte, müssen wir uns daher hauptsächlich an die Beschreibungen halten, welche Kallistratos in seinen „Statuen“ von zweien Eroten giebt, die er als praxitelische bezeichnet. Der erstere (Nr. 4) war ein blühender Knabe, geflügelt, den Bogen in der linken Hand, die Rechte ruhend über das Haupt gelegt. Er war weich (von fliessenden Formen, ὑγρός) ohne Weichlichkeit[46]), blühende Locken umgaben sein Haupt, sein Antlitz zeigte ein freudiges Lächeln und aus seinen Augen glänzte etwas Feuriges und doch Mildes. Den anderen (Nr. 11) beschreibt uns der Rhetor als weichen Knaben voll Zärtlichkeit und Sehnsucht in der Blüthe des Jugendalters. Die Locken fielen ihm vorwärts bis an die Brauen, sein Haupt war also leise geneigt, doch hielt ein Haarband die Stirn von Locken frei, das Auge aber war voll vom Reiz der Liebe, sehnsüchtig und doch verschämt blickend.

Was wir zuerst aus diesen Beschreibungen mit Sicherheit entnehmen können ist, das Praxiteles den Gott der Liebe nicht als spielendes Knäbchen, sondern in dem Lebensalter darstellte, in welchem der Knabe zum Jüngling wird. Und in der That gehört geringes Nachdenken dazu, um einzusehn, dass dies die einzige Gestalt ist, in welcher Eros' wirkliches Ideal verkörpert werden kann.

Der Knabe weiss Nichts von Liebe, und die Erotenknaben besonders der späteren Kunst vergegenwärtigen uns auch nicht die Liebe mit ihrem Langen und Bangen in schwebender Pein, sondern, wenn Etwas, die heiteren Spiele verliebter Tändeleien. Der reife Jüngling aber und der Mann kann uns Eros eben so wenig vergegenwärtigen wie der Knabe, denn den reifen Jüngling und den Mann, wenn er ein Mann ist, kann nie die Liebe mit ihren Träumereien, mit ihrem Sehnen und mit ihrer Wonne der Wehmuth erfüllen und beherrschen, der Mann soll handeln, und wenn er liebt, so kann er und soll er mit kühner und frischer That den Gegenstand seiner Sehnsucht für sich erwerben und er wird uns verächtlich und widerwärtig, wenn er in thatenloser Sehnsucht dahinschmachtet. Wohl aber giebt es eine Zeit in unserem Leben, wo auch den Besten und Tüchtigsten von uns, und grade den geistig und gemüthlich Begabtesten am meisten das eine schwärmerische Gefühl der Liebe ergreift und im Sinnen des Tages, in den Träumen der Nacht beherrscht. Das ist die Zeit, wo der Knabe zum Jüngling reift, wo seine Sinnlichkeit erwacht, ohne dass er sich sinnlichen Verlangens bewusst ist, wo das reizbare Gemüth von jedem Strahle der Schönheit entzündet wird, wo die erregte Phantasie jede Schönheit zum Ideale steigert, wo der Mensch durch den Reichthum erwachender Gefühle, die er bisher nicht ahnte, zum Räthsel für sich selber wird, und wo er in jene bald freudige, bald wehmüthig weiche Träumerei versinkt, aus der wir ihn vergebens zu erwecken suchen und aus der er selbst sich nicht befreien mag. Das ist das Alter, in dessen Formen der Gott der Liebe, der nur dieses ist, allein verkörpert werden kann, und in dem er von Praxiteles verkörpert wurde. Gleichwie der Gott des Krieges selbst ein kräftiger Krieger, der Gott des silbernen Bogens und der Musik selbst ein Bogenschütz und ein begeisterter Musiker, die Göttin der Jagd selbst rasche

Jägerin sein musste, so musste der Gott der Liebe selbst als versunken und als aufgegangen in dies wogende Meer der Empfindungen dargestellt werden. Deshalb war er auch in Praxiteles' Idealbildern nicht Bogenschütze, nicht mit dem mechanischen Symbol des Pfeiles traf er das Herz des Beschauers, sondern seine blühende Jugend und sein sehnsüchtig verschämter Blick rief in dem Herzen desselben die Gefühle wach, die ihn dereinst so unaussprechlich selig gemacht hatten.

Nach dem, was wir über die Erosstatuen des Praxiteles sicher wissen, können wir nicht zweifelhaft sein, dass eine kleine Zahl von Statuen dieses Gottes, die wir besitzen, auf sein Vorbild zurückzuführen sind. Ausser einer Statue im Louvre[47]), die Winkelmann meiner Ansicht nach viel zu hoch schätzt[48]), und die auch der Composition nach Praxiteles ferner steht, sind hier besonders der Torso von Centocelle im Vatican (Fig. 66 a), der einen vortrefflichen Kopf auf einem viel zu derben

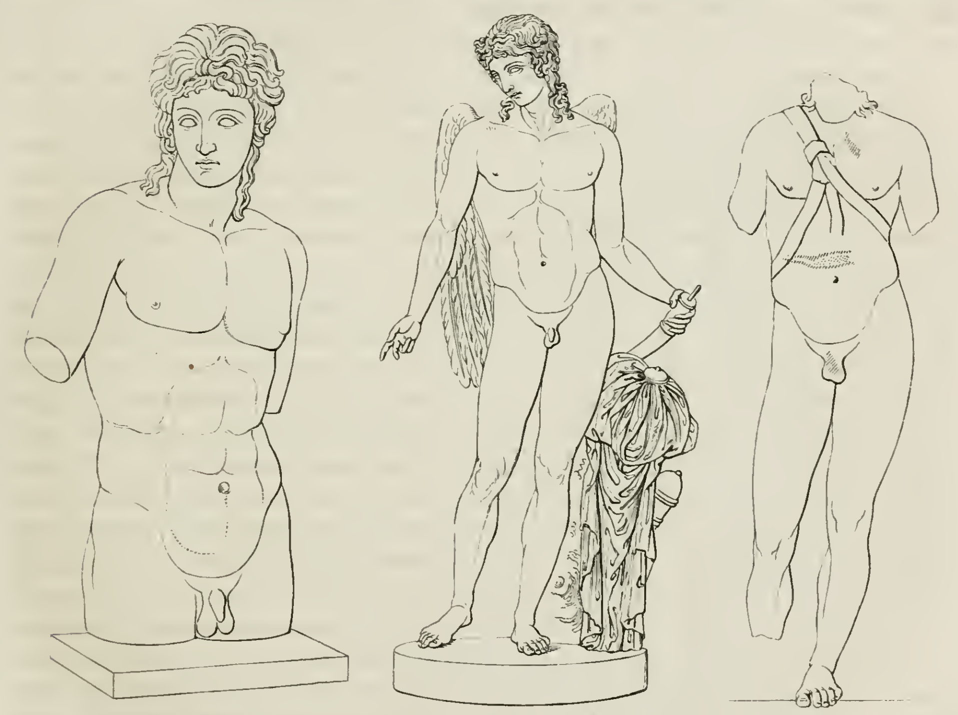


Fig. 66. a. Erostorso von Centocelle im Vatican, b. Eros im Museo borbonico, c. Eros im britischen Museum, nach Praxiteles.

Körper später römischer Arbeit zeigt, eine vollständig erhaltene Statue im Museo borbonico (Fig. 66 b.) und eine Statue im britischen Museum unter den von Lord Elgin erworbenen Marmorn (Fig. 66 c) zu nennen, welche letztere, leider am Kopfe, an den Armen und am rechten Bein verstümmelt, was den Körper anlangt würdig sein dürfte, auf Praxiteles' eigenen Meissel zurückgeführt zu werden. Dieser Körper ist neben dem Ilioneus genannten Troïlos[49]) in München das vollendetste Muster eines zum Jüngling reifenden Knabenkörpers, schlank, weich ohne Weichlichkeit, zart ohne Schwäche, frisch ohne die Spuren athletischer Kräftigkeit. Der Kopf aber des vaticanischen Torso, obwohl sein Gesichtsausdruck im Ganzen ernst ist, zeigt doch keine Spur

von Traurigkeit oder Melancholie, sondern schwärmerisches und träumerisches Vorsunkensein in Gefühl und Betrachtung. Denn dass die Gedanken unseres Eros nicht auf ein bestimmtes Object sinnend gerichtet sind, das zeigt sich deutlich genug in der glatten Stirn und in den unbewegten Brauen, welche das Sinnen nach der Mitte zusammenzieht. Zu diesem träumerischen Versunkensein stimmt die leise Neigung des Hauptes, welche um Trauer oder auch nur Wehmuth auszudrücken bedeutender sein müsste, dabei spielt ein fast unmerkliches Lächeln um die Lippen, anzudeuten, dass es anmuthige Bilder sind, welche durch die Seele des Jünglings ziehn. In dieser ganzen Darstellung ist Eros ein Mysterium der Kunst, wie irgend eines vorhanden ist, und dieses von Praxiteles festgestellte Ideal allein reicht hin, um des Künstlers Schöpfungen einen ganz anderen Charakter zu vindiciren, als das Streben nach äusserer Schönheit und nach sinnlichem Reiz, so wenig er der feinsten Schönheit zur Verkörperung seiner Gedanken entrathen konnte.

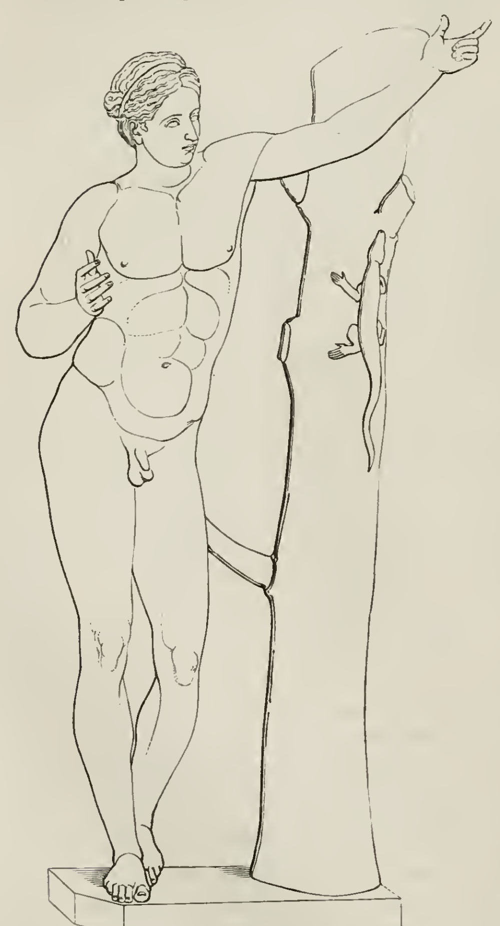


Fig. 67. Apollon sauroktonos im Louvre, nach Praxiteles.

Der Apollon sauroktonos. Diese Statue, von der wir in der nebenstehenden Zeichnung (Fig. 67) eine nur in der rechten Hand, die einen Pfeil halten müsste, unrichtig restaurirte Nachbildung beibringen, wird dem modernen Leser nie so nahe zu bringen sein, wie der Eros, ist auch, obgleich in der Form im höchsten Grade anmuthig, von ungleich weniger bedeutendem inneren Gehalt und Interesse[50]). Plinius sagt in der Aufzählung der Erzwerke des Praxiteles: er machte auch einen jugendlichen Apollon, der einer zu ihm herankriechenden Eidechse mit dem Pfeile auflauerte, welchen man „den Eidechsentödter" nennt. Um ein Tödten des artigen Thierchens handelt es sich aber wahrscheinlich gar nicht, und der Name, der sicher kein Cultname Apollon's ist, scheint nur aus dem Augenschein der Situation, vielleicht mit scherzhafter Anspielung auf den feierlichen Beinamen „Pythontödter" der Statue beigelegt zu sein. Die Eidechse ist, wie die meisten Erdthiere, wie z. B. die Schlange und die Maus, weissagerisch, auch scheint es Eidechsenorakel und Eidechsenpropheten (Galeoten) gegeben zu haben, nur dass wir die Art dieser Prophetie nicht kennen. Da nun Apollon der eigentliche Orakelgott Griechenlands war, so konnte er im Ernst oder im Scherz mit allem

Orakelwesen in Verbindung gesetzt werden, und dies scheint die Grundlage der heiter anmuthigen Composition des Praxiteles zu sein, die wir vor uns haben. Die Erfindung ist, glaube ich, am besten von Feuerbach charakterisirt wie folgt: „Der Knabe Apollon weilt in ländlicher Stille; um die Mittagsstunde ruht er nachlässig an einen Baumstamm gelehnt, in der Rechten gedankenlos mit einem Pfeile spielend. Der Bogen lag in der Originalstatue wahrscheinlich zu den Füssen des Gottes. Da kriecht nun eine Eidechse den Baum empor; unwillkürlich zuckte vielleicht die Rechte, um sie zu verletzen, aber in demselben Augenblicke erwacht in Apollon die Gabe der Weissagung, und das Haupt des jungen Gottes neigt sich dem Thierchen entgegen und lauscht träumerisch der geheimnissvollen Kunde.“

Dionysos. Von den praxitelischen Statuen des Dionysos kennen wir den in Elis aufgestellten (oben Nr. 23) und den mit Methe und Staphylos gruppirten (Nr. 9) direct nicht näher; es ist aber wohl möglich, dass der von Kallistratos beschriebene Dionysos (Nr. 24) mit diesem letzteren identisch, eine Nachbildung desselben war, obgleich der Rhetor ihn nicht mit den Nebenfiguren zusammen, sondern allein in einem Walde aufgestellt sah. Wenigstens muss man zugeben, dass Kallistratos' Beschreibung des Ausdrucks dieser Statue gar wohl für einen Dionysos passt, der zwischen dem „Träubling“ und der „Trunkenheit“ als der Gott Beider stand, während der Ausdruck der uns erhaltenen besten Statuen des jugendlichen Dionysos — und um diesen handelt es sich hier zunächst — ein wesentlich verschiedener ist. Die Beschreibung des Kallistratos, soweit sie die äussere Erscheinung des Bildwerkes betrifft, haben wir schon oben kennen gelernt; sein Auge aber nennt er feurig und wie schwärmerisch dreinblickend. Dergleichen wüsste ich unter den vielen auf uns gekommenen Statuen des Dionysos nicht nachzuweisen; diese haben vielmehr durchgängig, und zwar je nach dem Grade ihrer Vorzüglichkeit unverkennbarer, wohl einen schwärmerischen, nicht aber einen feurigen Blick, und zeigen sich nicht fröhlich, sondern wehmüthig bewegt, in einer Stimmung, welche durch den leichten Rausch edlen Weines vielfach bei jungen und zartgestimmten Menschen eintritt, während derbere Naturen zu lauter Lustigkeit angestachelt werden, wie sie sich in den Satyrn und Silenen der alten Kunst offenbart. Da wir nun nach dem vorstehend Gesagten kein Zeugniss dafür besitzen, dass Praxiteles ein Dionysosidealbild der angegebenen Art verfertigt habe, so wollen wir lieber darauf verzichten, das Ideal des Dionysos den Schöpfungen unseres Meisters einzureihen, als uns in die Gefahr zu versetzen, Züge in das Bild seines Kunstcharakters hineinzutragen, für welche uns die thatsächliche Gewähr abgeht. Dass das Ideal des Dionysos, und zwar in beiderlei Gestalt, in der der Gott erscheint, bärtig und langgewandet oder jugendlich und unbekleidet auf die Zeit und die Schule des Praxiteles zurückgeht, kann kaum bezweifelt werden, und somit werden wir in unserm Rechte sein, wenn wir dieses Ideal zur Charakterisirung der Zeit in ihrer Gesammtheit seines Ortes mit benutzen.

Dionysos' Umgebung. An den Gott des Blühens und Gedeihens der Natur schliesst sich ein Gefolge der allermannigfaltigsten Gestalten, männlicher und weiblicher, welche zum Theil in einer edlen, beinahe an den Gott selbst reichenden Bildung gefasst werden, aber von da hinabwärts bis zu mehr als halber Thierheit sinken und in fast unzählbaren Stufen und Schattirungen bald als die Schützlinge des Naturgottes das Leben der Natur in Wald und Wiese personificiren, bald als Gefolg-

schaft des Weingottes die heitere und die reinsinnliche Seite der Wirkungen des Weines charakterisiren. Die erstere Art stellt sich in einer nicht unbeträchtlichen Reihe von jugendlich schlanken Satyrn, Knaben und Jünglingen dar, welche meistens in ruhigen Stellungen das Behagen des freien Naturlebens zur Anschauung bringen, während die letztere Art von einer figurenreichen und wechselvollen Reihe bewegter Gestalten, als Satyrn, Silene, Pane und Paniske, sowie Bakchantinen und Mänaden gebildet wird, welche den Taumel der Lust vertreten, die der Gott gewährt, oder den wilden Orgiasmus, den sein Cultus mit sich führt.

Praxiteles hat von diesen mannigfaltigen und verschiedenen Wesen des bakchischen Thiasos nicht wenige gestaltet; wir haben oben unter seinen Werken sowohl Satyrn, wahrscheinlich der edleren Art (Nr. 9, 27, 28), wie Silene, wildschwärmende ältere Satyrgestalten (Nr. 15), wie einen bocksfüssigen Pan (Nr. 11), wie endlich nicht wenige weibliche Figuren dieses Kreises, Methe, Nymphen, Mänaden und Thyaden gefunden, Arbeiten, in denen Praxiteles gleichsam Seitenstücke zu dem Chor der Meergeschöpfe von Skopas' Hand geschaffen hat. Dass wir unter den erhaltenen Kunstwerken keine bestimmten Nachbildungen dieser Werke nachzuweisen vermögen, habe ich schon oben hervorgehoben, und nicht ohne einiges Zögern lege ich meinen Lesern die Abbildung einer hochberühmten Statue, des capitolinischen Satyrn, vor, der fast ganz allgemein als praxitelisch gilt, ohne dass wir ihn als solchen erweisen können [51]). Wenn ich dies hier nochmals betone, so hoffe ich die Aufnahme dieser Statue in meine Darstellung dadurch gerechtfertigt zu sehn, dass praxitelischer Geist aus derselben, sowohl was ihre Composition wie was ihre Formgebung anlangt, allerdings unverkennbar hervorleuchtet. Praxiteles' Stil erkennen in der Statue die tüchtigsten Auctoritäten, und schwerlich lässt uns die Vergleichung des Eros und des Apollon sauroktonos denselben Geist der Kunst verkennen, wenn wir nicht vergessen, wie der Gott sich zum Satyrn verhalten muss. Die schönen und fliessenden Formen des Körpers zeigen die gesundeste und frischeste Naturwüchsigkeit, jedoch ohne jenen Adel, welchen eine höhere



Fig. 68. Satyr im capitolin. Museum, vielleicht nach Praxiteles.

göttliche Natur der weichen Jünglingsschönheit giebt, und ohne die Ausbildung, die der Körper den Übungen der Palästra verdankt. Zu ringen und zu kämpfen würde dieser Körper freilich nicht taugen, für ihn passt nur das freie Umherstreifen, ein Tanz mit den Nymphen oder diese unendlich behäbige Ruhe, die wir vor uns sehen, welche den Körper von oben bis unten durchdringt, den Arm auf die Hüfte stützen, den rechten Fuss fast nur schwebend den Boden berühren lässt. Ein Pantherfell ist um die Schultern gehängt und verhüllt fast Nichts von den schönen Formen des Nackten; das Gesicht hat nur einen ganz leisen, fast unmerklichen Zug thierischer Bildung, und in den Formen der nach oben breiteren, nach unten an den Schläfen etwas schmaleren Stirn, von der in der Mitte die Haare ein Weniges emporsträuben, endlich in der Stellung der Augen ist die für die Satyrn charakteristische Ziegenbildung höchst discret angedeutet, der die Form der Nase wenigstens nicht widerspricht. Die Ohren sind nach oben spitzig verlängert, das ziemlich reiche Haar ist nachlässig zurückgeworfen. Für die Bedeutung der Statue muss daran erinnert und davon ausgegangen werden, dass bei den Dichtern die Satyrn am Rande von Quellen und Bächen im Walde mit den Nymphen tanzend und spielend vorkommen, dass man sie einsam flötend in freier Natur, an Quellen malte (Philostr. Imagg. I, 21), und dass man, wie Welcker bemerkt, Satyrn an Brunnen aufstellte, wo zu der Musik des Wassergeriesels sich ihr Blasen zu gesellen schien. Nun flötet freilich unser Satyr nicht, sondern er ruht vom Flötenspielen aus; nachlässig und bequem auf einen Baumstamm gelehnt, der das Waldlocal andeutet, schaut er mit leichtem und schalkhaftem Lächeln hinaus in die Ferne, gleich als lausche er dem Rieseln des Baches, dem Rauschen der Wipfel, dem Rufe des Echos, welches seine Flötentöne zurücksendet. Er ist die Personification der süssen Waldeinsamkeit mit Fels und Quelle, und wer sich in diese Statue vertieft, der wird sich in jener Stimmung überraschen, in welche uns kühle und duftige Waldesstille an heiterem und heissem Sommertage versetzt.

Demeter und die Ihrigen. Obgleich uns keine der fünf Statuen der Demeter von Praxiteles (oben in Nr. 1, 3, 4, 13 und 14) genauer beschrieben wird, so kann es doch kaum einem Zweifel unterliegen, dass Praxiteles zur Feststellung ihres Ideals Vieles, ja das Allermeiste beigetragen hat. Denn es genügt ein Blick in die Geschichte der Kunst, um uns zu lehren, dass unter den Werken keines einzigen der grossen Meister der vorigen Periode eine Demeter sich findet, während in unserer Periode ausser Praxiteles nur noch Damophon von Messene, den wir noch kennen lernen werden, Eukleidas und Sthennis Demeter bildeten, der erste zwei Mal, die letzteren beiden je ein Mal. Auch in erhaltenen datirten Monumenten finden wir Demeter nur im Giebel und im Cellafries des Parthenon, nicht aber als Cultbild. Es scheint demnach, als ob die Zeit bis auf Praxiteles (denn die drei anderen Künstler sind seine Zeitgenossen) sich mit den aus uralter Zeit überkommenen Cultbildern der vielverehrten Göttin genügen liess, und als gewiss kann gelten, dass keiner der Meister der vorigen Epoche ihr Ideal neu gestaltete. Dies blieb in Plastik und Malerei (Zeuxis und Euphranor) unserer Periode vorbehalten, und in dieser hat Praxiteles mit seinen fünf Darstellungen begründeten Anspruch darauf, als Hauptvollender desselben zu gelten. Obwohl uns keine bedeutende Statue der Demeter erhalten ist, sind wir doch aus anderen Kunstdarstellungen[52]) im Stande, über ihr Ideal zu urteilen. Demeter ist die Göttin der allnährenden Erde, die eigentliche Muttergöttin der

griechischen Kunst, welche die breiten matronalen Formen mit Here theilt, ohne jedoch die Hoheit und den Ernst der Himmelskönigin und der Ehegöttin mit ihr gemein zu haben. Diese Züge von Erhabenheit und Herbheit werden bei Demeter durch einen stilleren Adel und eine Milde ersetzt, die nur deshalb nicht zum Ausdruck der eigentlichen Freundlichkeit gelangt, weil sich ein Zug von Wehmuth, ja von dem Schmerz in dieselbe mischt, welchen der Verlust der geliebten Tochter in das Mutterherz unerschütterlich eingepflanzt hat. In zweien Werken des Praxiteles, in den Erzgruppen des Koraraubes und der Übergabe der Tochter an den Gatten muss dieser Schmerz der Mutter in den schärfsten Zügen ausgeprägt gewesen sein; alle nur halbwegs guten Darstellungen des Koraraubes in Reliefen[53]) zeigen uns die dem Räuber auf ihrem Schlangenwagen nachsetzende Demeter aufgelöst in eine an Verzweiflung grenzende Gemüthsaufregung, während uns wenigstens ein Vasenbild[54]), das einzige Kunstwerk, das uns die zweite Scene zeigt, in Demeter die ganze tiefe Wehmuth der Mutter ahnen lässt, die ihr Kind dem fremden Manne dahingeben muss. Diese beiden Demeterstatuen müssen auf der Scala des Ausdrucks die eine grade so weit jenseits wie die andere diesseits der Niobe gestanden haben, mit der man sie allein würdig wird vergleichen dürfen. In zweien anderen Darstellungen (Nr. 3 u. 4), wo Demeter zwischen den jugendlichen Gestalten ihres Kreises, der Tochter und dem mythischen Sohne Iakchos oder zwischen Flora und dem Säemann Triptolemos, ihrem Heros und Liebling, erschien, muss das mütterliche Element, welches Demeter's Wesen durchdringt, zu besonderem Vortrage gekommen sein, und es dürfte nicht eben viel Phantasie dazu gehören, um sich dies Mütterliche mit dem zartesten Ausdruck der Empfindung dargestellt zu denken, welche uns die Mutter im Kreise ihrer geliebten Kinder zu einer der ehrwürdigsten Erscheinungen des Lebens macht. Einen ähnlichen, aber zugleich einen freudiger, ja stolzer bewegten Ausdruck des Muttergefühles dürfen wir wohl in den praxitelischen Statuen der Leto zwischen ihren herrlichen Kindern (oben Nr. 6 und 7) voraussetzen, und wenn wir noch an die Statue der Rhea (Nr. 17) erinnern, die durch eine gewagte weibliche List den furchtbaren Gatten zu täuschen sich anschickt, um das neugeborene Söhnchen dem Verderben zu entreissen, so finden wir Praxiteles, dem doch auch vielleicht die Niobe gehört, in einem Grade mit der Darstellung aller Schattirungen der Gefühle einer Mutter beschäftigt, wie keinen Künstler vor ihm und nach ihm.

Was die übrigen Idealbilder des Praxiteles anlangt, die zwölf Götter, Apollon und Poseidon, Hermes, Trophonios, Here, Artemis, Tyche und die Thespiaden, so sind wir mit ihnen nicht besser daran als mit Dionysos, eher noch etwas schlimmer: wir wissen über die Art ihrer Auffassung und Darstellung entweder Nichts oder doch unbedingt zu wenig, als dass wir es wagen dürften zu bestimmen, in welchem Verhältniss Praxiteles zu dem Idealtypus dieser Gottheiten steht, den wir als den kanonischen in den erhaltenen Werken kennen. Allerdings mögen wir geneigt und auch schwerlich unberechtigt sein, seinen Antheil an der Schöpfung dieser Ideale hoch anzuschlagen, allerdings kann kaum ein Zweifel bestehn, dass Apollon, Hermes, Artemis, die Musen, vielleicht Poseidon, in dieser Zeit und im Kreise der um Skopas und Praxiteles gruppirten Künstler ihre vollendete Gestalt erhielten, da wir uns aber für die Erkenntniss dessen, was das Wesen der praxitelischen Kunst ausmacht, so nahe und so ausschliesslich wie immer möglich an die Urkunde und an das mit

Sicherheit Auszumachende halten müssen, so lassen wir die kanonischen Idealtypen der genannten Gottheiten hier als nicht beweisfähig bei Seite. Und somit wenden wir uns von der Betrachtung der Werke unseres Meisters zu den Urteilen der Alten über seine Kunst und zu dem Versuche, auf der Grundlage dieser Urteile und dessen, was uns die Werke gelehrt haben, ein einheitliches Bild von dem Wesen der praxitelischen Kunst zu entwerfen.

DRITTES CAPITEL.

Der Kunstcharakter des Praxiteles.

Nicht wenige antike Zeugnisse bei Dichtern und Prosaikern verkünden uns den Ruhm des Praxiteles, nennen Praxiteles unter den grössten Künstlern Griechenlands, ja stellen ihn zum Theil allein neben Phidias. Die meisten dieser Zeugnisse können wir nach dieser allgemeinen Erwähnung übergehn, weil sie uns zur Erkenntniss dessen, was wir zu erkennen streben: die Art der Grösse des Künstlers, nicht helfen. Von Bedeutung sind in diesem Betracht nur diejenigen, welche Praxiteles' hohe Vorzüglichkeit speciell als Marmorbildner hervorheben. Denn das Material, in welchem ein Künstler arbeitet, ist, wie wir schon mehrmals und wieder in der Besprechung des Skopas hervorgehoben haben, für den Geist seiner Kunst von Bedeutung. Praxiteles beschränkte sich nicht, wie Skopas wesentlich, auf den Marmor, hochbedeutende unter seinen Werken waren in Erz gegossen, aber seinen Hauptruhm verdankt er nach Plinius der Bearbeitung des Marmors, in der er nach demselben Zeugen sich selbst übertraf, auch waren seine berühmtesten Arbeiten Marmorstatuen. Liegt hierin ein erster Zug seiner künstlerischen Verwandtschaft mit Skopas, so dürfen wir doch nicht vergessen, dass Praxiteles' Thätigkeit als Erzgiesser ihn wiederum von Skopas unterscheidet und ihn, zunächst technisch, dann aber auch, da Material und Technik mit dem geistigen Gehalte der Kunstwerke in untrennbarem Zusammenhange stehn, in innerlicher und geistiger Beziehung als vielseitiger selbst noch über Skopas erhebt.

Da wir mit der technischen und formellen Seite der Kunst des Praxiteles begonnen haben, so wollen wir zunächst die Zeugnisse der Alten abhören, welche sich überwiegend auf diese beziehn.

Unter diesen Zeugnissen ist für die Bestimmung des Charakters praxitelischer Arbeiten am wenigsten bedeutend das Lob, welches ein schon bei Myron und Polyklet erwähnter unbekannter aber kunstsinniger Schriftsteller (Auctor ad Herenn. 4, 6) den Armen der praxitelischen wie den Köpfen der myronischen und den Torsen der polykletischen Statuen spendet. Wäre dies Lob auf die Arme der knidischen Aphrodite oder des thespischen Eros oder sonst einer der jugendlichen Gebilde unseres Meisters zugespitzt, oder wären wir berechtigt, was wir nicht sind, dasselbe als in

der Art zugespitzt zu verstehn, so dürften wir dasselbe als ein Zeugniss für besonders feine Grazie betrachten, wie die Lobpreisung raffael'scher Madonnenhände. Da das Zeugniss aber ganz allgemein lautet, so werden wir es nur dann zu verwerthen vermögen, wenn wir es in Gegensatz bringen dürfen zu dem leisen Tadel, welcher in Beziehung auf die Bildung der Glieder gegen den Bildhauer und Maler Euphranor und gegen den Maler Zeuxis ausgesprochen wird, welche beiden grossen Künstler die Glieder im Verhältniss zum Körper etwas zu schwerfällig und massenhaft bildeten. Praxiteles dagegen wusste die Glieder, namentlich die Arme, im reinsten Ebenmass, im schönsten Verhältniss zu der Gesammtheit des Körpers und, warum sollten wir das nicht glauben, bei allen den sehr verschiedenen Gegenständen, die er darstellte, mit besonders fein abgewogener Schönheit zu bilden.

Bedeutender scheint eine andere Stelle, wenn wir sie so verstehn dürfen, wie ich glaube sie verstehn zu müssen. Cicero (de divinat. 2, 21) spricht von einem durch Zufall gebildeten Panskopf von Marmor und sagt: das ist kein Wunder, denn es stecken ja selbst praxitelische Köpfe im Stein. Das ist ein ähnlicher Ausspruch wie der Michel Angelos, die Statuen steckten im Stein, nur müssten sie herausgeholt werden. Offenbar soll hier durch die Worte: „selbst praxitelische Köpfe" etwas ganz Vorzügliches, ein Höchstes in seiner Art bezeichnet werden, und das wird auch nicht durch eine Parallelstelle (ibid. 1, 13) aufgehoben, wo es nach Anführung derselben Geschichte heisst, es mag wohl eine Art von F i g u r zu Tage gekommen sein, nur nicht eine solche, wie sie Skopas macht. Denn, will man auch darauf kein Gewicht legen, dass hier von Figur, dort von praxitelischen Köpfen die Rede ist, so ist grade Skopas der Praxiteles verwandteste Künstler, und die Hervorhebung praxitelischer Köpfe als ein Höchstes wird nicht beeinträchtigt, wenn Skopas an dem gleichen Lobe theilnimmt. Worin der Vorzug praxitelischer Köpfe vor denen anderer Meister bestanden habe, wird freilich nicht gesagt, und nur die Betrachtung der ferneren Zeugnisse dürfte uns berechtigen, denselben in hoher individueller Schönheit und feinem seelischen Ausdruck zu suchen. Dass in diesen Stellen Praxiteles und Skopas n u r als Marmorbildner genannt seien und dass an ihrer Stelle eben so gut jeder andere Künstler stehn könnte, das läugne ich.

Ohne alle Frage das wichtigste Zeugniss von denjenigen, die z u n ä c h s t die formelle Seite der praxitelischen Kunst angehn, steht bei Quintilian an derselben Stelle (12, 10, 8 und 9), welche wir schon für Phidias, Polyklet und Demetrios benutzt haben, und zwar im so genauem Zusammenhange mit dem von diesen Künstlern Ausgesagten, dass wir das Ganze nochmals hersetzen müssen. „An Fleiss und Sorgfalt übertrifft Polyklet die Übrigen, doch gestehn wir, um Anderen nicht zu nahe zu treten, zu, dass ihm, dem von den Meisten die Palme zuerkannt wird, die Erhabenheit abgeht. Denn gleichwie er der menschlichen Form würdige Schönheit über die Natur hinaus beigelegt hat, so hat er die Majestät der Götter nicht erfüllt, ja er soll selbst das reifere Alter vermieden und Nichts über glatte Wangen hinaus gewagt haben. Was aber Polyklet abging, das war Phidias und Alkamenes verliehen. Doch war Phidias ein grösserer Künstler in der Darstellung der Götter als in derjenigen der Menschen, im Elfenbein aber weit über alle Nebenbuhlerschaft erhaben, und hätte er auch Nichts als die Minerva in Athen und den Jupiter in Olympia gemacht, durch dessen Schönheit er der bestehenden Religion ein neues Moment

hinzufügte, so sehr entsprach die Majestät des Werkes dem Gotte selbst. Der Naturwahrheit sind Praxiteles und Lysippos am glücklichsten nahe gekommen. Denn Demetrios ist in derselben zu weit gegangen und hatte es mehr auf Ähnlichkeit als auf Schönheit abgesehn."

Indem wir für die Theile dieses Urteils, welche Phidias, Polyklet und Demetrios angehn auf früher Vorgetragenes verweisen, fassen wir die Praxiteles direct angehenden Worte besonders in's Auge. Er und Lysippos sind der Naturwahrheit am glücklichsten nahe gekommen, sagt unser Gewährsmann, und diesen glücklichen Naturalismus setzt er in doppelten Gegensatz einerseits gegen die göttliche Erhabenheit phidiassischer und gegen die über natürliches Mass hinaus gesteigerte Schönheit polykletischer Werke, andererseits gegen den blossen Realismus des Demetrios. Alles kommt hier offenbar darauf an, die Art der Naturwahrheit des Praxiteles mit einem Worte zu bezeichnen, welches dieselbe in ihrer Stellung zu diesem doppelten Gegensatze erläutert. Ich weiss hier kein besseres Wort als Individualismus. Die grossen Künstler der vergangenen Zeit schufen nicht Individuen, sondern Typen; Phidias Typen des höchsten geistigen Daseins, Polyklet Typen der absoluten Formschönheit, Myron, der hier auch seine Stelle finden kann, Typen des intensivsten animalen Lebens und der höchsten körperlichen Bewegung. Ich fürchte nicht von aufmerksamen Lesern meines Buches hier missverstanden zu werden, als wollte ich die Kunstweise der drei grossen Meister mit dem gewählten Ausdruck erschöpfend bezeichnen, sie hat noch ganz andere Seiten, aber das hier Berührte bildet das Unterscheidungsmerkmal derselben von der Kunst des Praxiteles, die ebenfalls noch andere Seiten hat, das Unterscheidungsmerkmal von der Naturwahrheit, die deshalb als Individualismus erscheint, weil sie nicht aus der Natur Abstrahirtes darstellt, sondern sich mit der Schönheit und Vollkommenheit begnügt, welche die ungestört schaffende Natur im Individuum als ihre vollkommensten Leistungen zu Tage fördert. Die Realisten im anderen Gegensatze streben ebenfalls nach Naturwahrheit, nach Individualismus, aber sie geben das Moment der Schönheit auf, nicht die individuelle Schönheit, sondern die individuelle Eigenthümlichkeit, auch die hässliche, auch die in der freien Entwickelung gehemmte, ist ihr Augenmerk. Praxiteles dagegen ist der Naturwahrheit am glücklichsten nahe gehommen, weil er das Moment der Schönheit festhielt.

Diesen Individualismus der Schönheit haben nach Quintilian Praxiteles und Lysippos gemein. Dennoch offenbart er sich in diesen, man kann sagen grundverschiedenen Künstlern verschieden. Wie ihm Lysippos nachstrebte, das wissen wir, es war durch die äusserste Feinheit der Formgebung, die sich auch in dem einzelnsten Detail, z. B. in der Bildung der Haare darthat; wie er sich bei Praxiteles offenbarte, ist zunächst nicht überliefert, und wir müssen daher versuchen es aus der Combination verschiedener Momente abzuleiten. Vielleicht wird man sich begnügen müssen, den Individualismus der praxitelischen Werke in ihrer Mannigfaltigkeit zu erkennen, vermöge deren Praxiteles den directesten Gegensatz zu dem am meisten typisch formenden Künstler Polyklet bildet, aber auch zu Phidias, der in der Darstellung der Götter grösser war als in der der Menschen, und zu Myron, der, ausschliesslich der Darstellung des Körperlichen zugewandt, die Seele nicht ausdrückte. Eine grössere Mannigfaltigkeit als die der praxitelischen Arbeiten scheint kaum denkbar,

wenn der Meister aber Alter und Jugend, Männer und Weiber, Götter und Menschen mit gleichem Glück zur Darstellung zu bringen weiss, worauf beruht das, wenn nicht auf dem Individualismus? Vielleicht also müssen wir uns begnügen, den Individualismus des Praxiteles und seine glücklichste Naturwahrheit in dieser Mannigfaltigkeit zu erkennen, vielleicht aber auch ergiebt sich aus den folgenden Betrachtungen noch ein anderes Moment, um den Individualismus des Praxiteles zu charakterisiren.

Die Besprechung des quintilianischen Urteils hat uns schon von der Darstellung der formellen Seite des praxitelischen Kunstcharakters zu derjenigen der innerlichen und geistigen hinübergeleitet. Wir lassen jetzt den antiken Ausspruch über unseren Künstler folgen, von dem nicht mit Unrecht gesagt ist, er müsse füglich den Eckstein der ganzen Untersuchung bilden, und der es wesentlich mit dem geistigen Theil des praxitelischen Kunstschaffens zu thun hat. Praxiteles, sagt Diodor von Sicilien (excerpt. Vatic. 1, 26, 1) ist derjenige Künstler, welcher im höchsten Grade die Bewegungen des Gemüths im Steine darzustellen wusste. Die Bewegungen des Gemüths (*τὰ τῆς ψυχῆς πάϑη*) sagt unser Gewährsmann, mit einem Worte, welches die Griechen für die ganze unendliche Scala der Erschütterungen unseres Innern von der zartesten Regung des Gefühls bis zum tosenden Sturm der Leidenschaft, von der heiteren Freude zum tödtlichen Schmerz gebrauchen, und Praxiteles ist der Künstler, der diese Bewegungen im höchsten Grade (*ἄκρως*) darzustellen wusste, nicht als ob nicht andere Künstler sie auch dargestellt hätten, aber er that es mehr als alle Anderen, verstand es besser als alle Anderen, das bewegte Innere in der Form zur Anschauung zu bringen. Was will dieser Ausspruch Anderes, als den Schwerpunkt der Kunst des Praxiteles bezeichnen? Und ich glaube wirklich, dass er denselben vollkommen bezeichnet, dass alle übrigen Seiten des Kunstcharakters unseres Meisters aus diesem Grundprincipe seines Strebens entweder resultiren oder sich mit demselben zu schönster Harmonie verbinden.

Vergegenwärtigen wir uns zunächst, um uns den vorstehenden Satz zur Überzeugung zu bringen, die verschiedenen Bewegungen des Gemüths, welche Praxiteles in seinen Werken zur Anschauung brachte. Fröhliche und ausgelassene Lustigkeit steht in der lachenden Buhlerin und in den bakchisch lärmenden und schwärmenden Satyrn schwermüthiger Trauer in der weinenden Matrone und in der Demeter katagusa gegenüber; wir finden leise träumerische Erregungen, die selbst in's Sentimentale neigen, im Apollon sauroktonos, im Eros, neben der wildesten Leidenschaft in der Demeter der Gruppe des Koraraubes; Muttermilde von Wehmuth umflort lernten wir im Ideal der Demeter kennen, Mutterfreude von Stolz überglänzt in Leto zwischen ihren Kindern, Muttersorge in Rhea, heitere Selbstgefälligkeit wird sich in den sich schmückenden Mädchen (oben Nr. 40 u. 41), kühner hervortretende Sinnlichkeit in den Porträts der Phryne ausgesprochen haben, während bei der knidischen Aphrodite ein Hauch des sinnlichen Behagens die göttliche Erhabenheit in die Sphäre des menschlichen Empfindens versetzte. Wir wollen es unsern Lesern überlassen, die anderen Schattirungen der Bewegungen des Gemüths aus den vielen hier noch nicht genannten Werken des Meisters selbst zu entwickeln und nur darauf aufmerksam machen, dass grade weil Praxiteles fühlte, wie sehr er der feineren Abstufungen des Ausdrucks fähig war, er es liebte, mehre Personen zusammenzustellen, in denen er

verschiedene Affecte zur Anschauung bringt, die wie Consonanzen oder Dissonanzen wirken, so die weinende Matrone und die lachende Dirne, Aphrodite und Phryne, Dionysos mit Träubling und Trunkenheit, Demeter mit ihrer Tochter in den beiden Erzgruppen u. s. w. Auf Ähnliches haben wir bei Skopas hingewiesen; aber grade die Ausbildung des seelischen Ausdrucks ist es ja, worin die beiden grossen Meister am verwandtesten erscheinen.

In der Besprechung des Skopas habe ich ferner auch darauf hingewiesen, dass für den Künstler, der die Leidenschaften zur Darstellung bringen will, die Jugendlichkeit der Gestalten gewissermassen Bedingung ist. Auch für Praxiteles wollen wir dies im vollen Masse anerkennen. Aber die Scala der Gemüthsbewegungen, die Praxiteles ausdrückt, ist grösser als die des Skopas, Skopas hat es vorwiegender mit den intensiveren Bewegungen des Gemüths zu thun, und hält sich demnach ausschliesslicher im Kreise der Jugend, Praxiteles ist keine Regung der Seele fremd, und demgemäss umfassen seine Bildwerke fast alle Lebensalter. Hier muss aber noch auf einen anderen Punkt aufmerksam gemacht werden. In der Äusserung der Bewegungen des Gemüths mehr als in sonstigen Beziehungen sondern sich die Individuen von den Individuen, kein Mensch zürnt und liebt, äussert Schmerz und Freude, lacht und weint wie der andere. Deshalb kann der Ausdruck der Gemüthsbewegung nur dann wahr sein, wenn er durchaus individuell ist, wird dieser Individualismus aufgegeben, so wird er zur Fratze. Das ist der Punkt, wo das Innerliche mit dem Formellen der praxitelischen Kunst sich berührt, das ist zugleich der tiefere Grund, warum Praxiteles auf den Individualismus angewiesen war, warum er die im Individualismus liegende Naturwahrheit am glücklichsten erreichte. Weil aber Praxiteles nicht Realist war, wie Demetrios, weil er in seinem Individualismus die Schönheit als Grundprincip der Kunst festhielt, musste er vorwiegend als Bildner der Jugend und des Weibes erscheinen, denn in der Jugend und im Weibe tritt das Moment der naturgemässen, individuellen Schönheit am stärksten hervor. Es ist demnach sehr begreiflich, dass die Darstellungen der Aphrodite und des Eros, daneben des Iakchos, Apollon, Dionysos zu seinen vorzüglichsten Leistungen zählen, sowie er technisch im Marmor glücklicher war, als im Erz. Jedoch ist Praxiteles weit entfernt von aller Einseitigkeit und nicht wie Polyklet auf die glatten Wangen der Jugend bebeschränkt, noch auch auf ruhige Situationen; die weiche Schönheit ist nur ein Moment seiner Kunst, und so gut die individuelle Schönheit, wenn auch modificirt, beim Manne wie beim Weibe, im höheren wie im zarteren Alter, in der Bewegung wie in der Ruhe, in der Anstrengung wie in der Behäbigkeit hervortreten kann, bildet Praxiteles neben Gestalten des Weibes in der Jugendblüthe auch solche im reifen Alter (Demeter, Here) und neben den feinen Jünglingsfiguren auch Männer in vollster Kraft der Entwickelung, wie im höheren Alter (Poseidon, Zeus, Hades, Trophonios). Und so wie die Schönheit des Individuums durch die höhere oder niedrigere Entwickelung des Geistes- und Gemüthslebens tausendfach modificirt werden kann, ohne darum aufzuhören, so schafft Praxiteles neben Idealgestalten, Tempelbildern, in denen das Alterthum die Gottheiten anerkannte, auch sinnlich bewegte Phantasiewesen, wie die Satyrn und Nymphen, und stellt Personen aus dem wirklichen Leben, ja aus einer niederen Sphäre des Lebens dar.

In der Verschmelzung dieses individuellen Momentes in der Formgebung mit

dem subjectiv seelisch Bewegten im Ausdruck liegt die Grösse unseres Künstlers und das Wesen der praxitelischen Kunst.

Idealbildner ist Praxiteles, insofern er niemals sein Streben auf die rein körperliche Schönheit beschränkt, als in keinem Falle sein Streben nur auf die Form, auf das Äusserliche und Sinnliche allein gerichtet ist, sondern indem es ihm gilt die bewegte Seele in der entsprechenden Form des Körperlichen zur Anschauung zu bringen, und er demgemäss bald die zarteste und und sinnliche, bald die kräftige und ernste Schönheit darstellt. Das begründet seine Verwandtschaft mit Skopas, diese Verwandtschaft, die es erklärlich macht, wie das Alterthum bei der Gruppe der Niobe zweifeln konnte, welchem der beiden Meister sie gehöre. Skopas aber ist nicht allein, wie oben angedeutet, leidenschaftlicher, pathetischer als Praxiteles, sondern auch reiner idealisch gestimmt als dieser, sofern er seltener in den Kreis des Reinmenschlichen herabsteigt. Das Gesagte aber begründet auch den Zusammenhang des Praxiteles mit der Gesammttendenz der attischen Kunst von Kalamis an bis zu den Künstlern aus römischer Zeit. Dagegen ist Praxiteles auch wieder nicht Idealbildner im höchsten und eigentlichen Sinne, weil er nicht supernaturalistische Ideen in übermenschlicher Form darstellt, auch nicht von der reinen Idee in seinen Bildungen ausgeht, sondern seine Kunst in die Verschmelzung des menschlich Seelischen mit dem reinmenschlich Körperlichen setzt.

VIERTES CAPITEL.

Die Niobegruppe[55]).

(Siehe die beiliegende Tafel Fig. 69.)

„Gleicher Zweifel (wie über eine Janusstatue) besteht darüber, ob die Niobe mit ihren sterbenden Kindern[56]), welche im Tempel des Apollo Sosianus ist, ein Werk des Skopas oder des Praxiteles sei.“ Mit diesen Worten berichtet Plinius über die Gruppe der Niobe, und obwohl, wie der ganze Zusammenhang der Stelle zeigt, der Zweifel über den Urheber sich zunächst daran knüpft, dass der Meister an dem Werke selbst nicht genannt war, obgleich einige Epigramme auf die Niobe Praxiteles als den Verfertiger nennen, obgleich mehr als ein bedeutender Kunstgelehrter nach wechselnden Gründen den Zweifel des Alterthums heben zu können und die uns erhaltene Gruppe auf Skopas oder auf Praxiteles zurückführen zu dürfen glaubte[57]), so werden wir doch anerkennen müssen, dass die Zweifel der alten Kunstkenner auf inneren Gründen beruhen, dass, mögen Unterscheidungsmerkmale des Kunstcharakters der beiden grossen Zeitgenossen vorhanden sein, wie wir sie anzudeuten versucht haben, die Niobe ein von dem so vielfach verwandten Geiste Beider durchathmetes Werk, ein Zeugniss eben dieser Geistesverwandtschaft war. Wenn wir es dem-



11



Fig 69. Gruppe der Niobe und ihrer Kinder

nach wie die Alten unentschieden lassen müssen, wer von beiden Künstlern der Meister der Gruppe sei, so ist diese deshalb ein nicht minder unschätzbares Denkmal der Kunst der Periode, von der wir reden und der Künstler, die wir kennen gelernt haben, ja vielleicht grade durch den Zweifel über den Urheber doppelt unschätzbar, weil sie durch denselben für uns zum Denkmal der Kunst dieser Zeit in ihren höchsten Repräsentanten wird. Aber auch ganz abgesehn von ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung im engeren Sinne steht die Niobegruppe, wie Welcker mit Recht sagt, dem Herrlichsten, das aus dem Alterthum auf uns gekommen ist und dessen Geist und eigenthümlich edle Bildung am deutlichsten offenbart, zur Seite, haben ihr allein von allen antiken Kunstwerken, die wir kennen, die in unsern Tagen der Betrachtung näher gerückten und eigentlich erst entdeckten Werke des Phidias (die Sculpturen vom Parthenon) nicht geschadet.

Der Tempel des Apollo Sosianus, den zu Plinius' Zeit die Gruppe schmückte, ist nach sehr wahrscheinlicher Vermuthung von C. Sosius, der unter Antonius als Befehlshaber in Syrien stand, gegründet und nach dem Gründer oder seinem Schutzgotte genannt worden. Aus Kleinasien brachte dieser Sosius das Werk des Skopas oder Praxiteles nach Rom, während dasselbe ursprünglich wahrscheinlich ebenfalls einem Apollontempel angehört hatte, den man in Seleukia sucht[58]). Die Gruppe, welche wir besitzen, und welche lange Zeit für das Original galt, während die Verschiedenheit der Arbeit, ja sogar des zu den Figuren verwendeten Marmors neben der nicht seltenen Wiederholung einiger dieser Figuren keinen Zweifel übrig lässt, dass wir nur eine Copie besitzen, diese Gruppe wurde im Jahre 1583 bei dem Thore S. Giovanni in Rom gefunden, kam 1772 nach Florenz, wo sie bis 1775 im Palast Pitti stand, und jetzt, von Vincenzo Spinazzi restaurirt, im fünften Zimmer der grossherzogl. Gallerie aufgestellt ist. Die zusammen entdeckte Gruppe[59]) umfasste ausser der Mutter mit der jüngsten Tochter (Fig. 69. g. h.) sechs Söhne (Fig. 69. b. c. k. l. m. n.) und drei Töchter (Fig. 69. e. f.; über die dritte s. unten) nebst dem Pädagogen (Fig. 69. i.). Diesen zwölf Personen hat man in älterer und neuerer Zeit mehre andere beigesellt; früher rechnete man zu der Gruppe noch eine männliche, seitdem als Diskobol erkannte Figur, die Gruppe der Ringer in Florenz (abgeb. bei Müller, Denkmäler d. a. Kunst 1, Nr. 149), zwei weibliche Statuen, die jetzt als Psyche und Terpsichore erkannnt worden sind, und ein Pferd. Dies Alles ist als nicht zugehörig nun ausgesondert. Dagegen hat Thorwaldsen der Gruppe eine kniende Jünglingsfigur in Florenz (Fig. 69. a) beigesellt, die man früher Narciss benannte, über deren Zugehörigheit man allgemein einverstanden ist, während Andere auch den knienden sogenannten Ilioneus in München in die Gruppe versetzen wollen, was ich für unbedingt irrthümlich halte[60]). In neuester Zeit hat man in einer Statue des berliner Museums, von der eine Wiederholung in Neapel existirt, eine fünfte Tochter zu erkennen geglaubt, welche aber von Friederichs mit guten Gründen bestritten und auch nach meiner Überzeugung nicht zu der Gruppe gehörig ist[61]). Gleiches nehme ich mit Thiersch und Friederichs[62]) von einer der mit der Gruppe gefundenen weiblichen Figuren an, so dass wir die Zahl der florentiner Statuen um eine zu reduciren haben. Dagegen finden sich unter den Wiederholungen der florentiner Figuren, wie sie Welcker S. 223—231 genau verzeichnet, die Ergänzungen zweier mangerhaft erhaltenen Einzelgruppen des grossen Ganzen, welche wir nicht angestanden haben unserer

Abbildung als die ursprünglichen Compositionen einzureihen. Dies sind eine Schwester, die vor dem Bruder niedergesunken ist, im Vatican (Fig. 69. c. d.) und der Pädagog mit dem jüngsten Sohne, der in Soissons aufgefunden wurde und im Louvre steht (Fig. 69. i. k.). Demnach ist der Bestand der unzweifelhaft zu der Gruppe gehörenden Figuren dieser: die Mutter mit der jüngsten Tochter, der Pädagog mit dem jüngsten Sohne und ausserdem drei Töchter und sechs Söhne, im Ganzen dreizehn Figuren, welche unsere vorstehende Tafel enthält.

Die Beantwortung der Frage, inwiefern wir in diesen dreizehn Figuren die Originalcomposition vollständig besitzen, hangt mit mancherlei Erwägungen, namentlich auch damit zusammen, wie man sich die Gruppe ursprünglich aufgestellt denkt. Aber abgesehn von allen anderen Gründen, welche für diese Annahme sprechen, dass uns mehre Figuren des originalen Ganzen fehlen, muss uns schon die ungleiche Zahl der Söhne und der Töchter im höchsten Grade für diese Annahme geneigt machen. Denn fast alle Schriftsteller des Alterthums, welche von der Zahl der Kinder Niobes reden, geben ihr eine gleiche Anzahl Söhne und Töchter, und zwar wird diese Zahl von überwiegend den meisten und besten Gewährsmännern aus der Blüthezeit der Poesie und Kunst und den ihnen folgenden späteren Schriftstellern auf sieben Söhne und sieben Töchter festgestellt, was mit dem Cult Apollon's, dessen Gottheit durch die Niederlage der Niobiden verherrlicht wird, und in dem die Siebenzahl als bedeutsam hervortritt, zusammenhangen wird. Demnach würden wir die Söhne vollständig besitzen, während uns drei Töchter fehlen, die in überzeugender Weise noch nicht haben nachgewiesen werden können. Wie wir uns diese fehlenden Töchter zu denken haben wird sich auch mit Sicherheit nie ausmachen lassen, und hangt mit von der Frage über die Aufstellung, auf die ich sogleich eingehn werde, ab. Allein auch abgesehn hiervon wird es nach dem antiken Gesetze des Parallelismus und der Symmetrie, welches jede grössere Gruppencomposition beherrscht und beherrschen muss, immer höchst wahrscheinlich bleiben, dass dem todthingestreckten Sohne (Fig. 69. n.) eine todt oder sterbend daliegende Tochter entsprach. Ferner werden wir ohne Zweifel uns geneigt fühlen, auch für den Pädagogen mit dem jüngsten Sohne eine räumlich und geistig entsprechende Gruppe zu vermuthen. Diese kann in der Mutter selbst unter keiner Bedingung gefunden werden, und dies muss uns die Annahme nahe legen, dass dem Pädagogen die Amme oder Wärterin der Königsfamilie entsprach, die wie jener eine wohlbekannte Figur der Tragödie ist. Für diese ist aber in der Gruppe, soweit wir sie anordnen können, kein Raum[63]), und so bleiben uns zwei Töchter zu errathen übrig, über deren Gestalt ich keine irgend bestimmte Vermuthung auszusprechen wagen möchte. Nach dem Gesagten aber würde die ganze Gruppe, soviel wir sehn können, aus sechszehn Personen bestanden haben.

Die Frage, wie wir uns diese sechszehn Personen ursprünglich aufgestellt zu denken haben, hat nicht wenige Künstler und Kunstgelehrte beschäftigt. Plinius' Angabe, die Gruppe habe in Rom im Tempel (in templo) des sosianischen Apollo gestanden, ist erstens für die ursprüngliche Aufstellung in Griechenland nicht unbedingt massgebend, wie ich denn auch oben vermuthet und wahrscheinlich zu machen gesucht habe, die Achilleusgruppe des Skopas, die in Rom im Innern einer Tempelcella (in delubro) stand, sei ursprünglich für einen Tempelgiebel bestimmt gewesen. Will man aber dies nicht gelten lassen, und lieber annehmen, ein Werk wie die

Niobegruppe, habe bei der Verpflanzung nach Rom eine der originalen entsprechende Aufstellung erhalten, so muss zweitens daran erinnern werden, dass Plinius' Ausdruck in templo zu unbestimmt ist, um als sichere Grundlage unserer Ansichten gelten zu können. Nur eine Vermuthung[64]), nämlich, die Gruppe sei im Freien vor einem Tempel aufgestellt gewesen, wird bestimmt durch Plinius widerlegt; im Übrigen muss nach Momenten, welche in der Gruppe selbst liegen, entschieden werden.

Je nachdem nun von diesen Momenten das eine oder das andere als bestimmend aufgefasst wurde, sind verschiedene Aufstellungsarten vorgeschlagen worden. Bald sollen die Figuren und Einzelgruppen getrennt in Nischen gestanden haben; dem aber widerspricht der innige Zusammenhang des Ganzen und dem widersprechen die Stellungen mehrer Figuren; bald sollen wir die ganze Gruppe ähnlich wie die Erzgruppe des Lykios (Band 1, S. 289) im Halbkreise geordnet denken; dem aber widerspricht eine Reihe verschiedener Umstände[65]); bald wird angenommen, die Gruppe habe in einer Linie auf gemeinsamer Basis oder auf getrennten Postamenten im Innern einer Tempelcella gestanden[66]); dem aber widerspricht der Umstand, dass die griechische Tempelcella nur solche Bildwerke umfassen konnte, welche mit einer Cultweihe belegt waren, was bei der Niobegruppe nicht der Fall sein kann. Und so wird man fast unwillkürlich auf die Annahme hingedrängt, die Cockerell und Welcker in verschiedener Weise zu begründen gesucht haben, die Niobegruppe sei ursprünglich für den Giebel eines griechischen Apollontempels bestimmt gewesen. Es wird sich nie läugnen lassen, dass für diese Annahme eine Reihe von Umständen in die Wagschale fällt. Nicht allein die in verschiedenen Abstufungen abnehmende Höhe der Figuren, von der im Verhältniss zu ihren Kindern kolossal gehaltenen Niobe bis zu dem todt hingestreckten Sohne muss uns für die Giebelgruppe einnehmen, sondern auch die Erwägung, wie durchaus geeignet für eine Giebelgruppe die Darstellung in ihrer inneren Bedeutung ist. Denn fast alle Giebelgruppen, die wir kennen, verkünden die Macht und Herrlichkeit des Gottes, den man im Tempel verehrte, in seinen Thaten: Athenes Sieg über Poseidon am Parthenon, Zeus' Sieg über die Giganten in Argos und Agrigent und mehre andere Compositionen bieten sich als Parallelen, denn in Niobe wird menschlicher Übermuth, der sich gegen die Götterherrlichkeit Apollon's und Letos erhoben hatte, furchtbar gestraft und die Macht des Gottes mit silbernem Bogen in erschütternder Weise verkündigt.

Trotzdem darf nun aber nicht verschwiegen werden, dass gegen die Giebelaufstellung der Niobegruppe in neuester Zeit ernstliche Bedenken erhoben worden sind, die sich besonders an das Mass der Figuren knüpfen[67]). Es ist dargethan worden, dass die Figuren, wie wir sie besitzen, sich in kein Dreieck einordnen lassen, welches der richtigen Gestalt eines griechischen Giebels entspricht. Gegen die sich hier erhebenden Schwierigkeiten wird sich, soviel ich erkenne, die Giebelaufstellung nur dadurch retten lassen, dass wir annehmen, bei den Figuren in dem Originalwerke sei durch die verschiedene Höhe der Sockel das zur Einordnung in das Giebeldreieck erforderliche Mass hergestellt und ausgeglichen worden. Offenbar sind nämlich die in Gestalt von zum Theil mächtigen Felsvorsprüngen gearbeiteten Sockel auch bei den uns erhaltenen Figuren von sehr verschiedener Höhe; nimmt man nun an, diese Verschiedenheit sei im Original noch etwas bedeutender gewesen, so dürften sich die Bedingungen der Giebelaufstellung erfüllen. Will man nicht zu dieser Auskunft

greifen, so muss zugestanden werden, dass wir über die Aufstellungsart der Niobegruppe vollkommen im Dunkeln sind.

Die Felsensockel die Niobidenstatuen sind nun aber auch noch in einer anderen Rücksicht von Bedeutung. Es ist von mehr als einer Seite darauf hingewiesen worden, dass die poetische Unterlage der vor uns stehenden plastischen Schöpfung mit Wahrscheinlichkeit in einer Tragödie zu suchen sei, und man hat auf die Niobe des Sophokles geschlossen, von der uns freilich nur wenige Fragmente neben einigen äusserlichen Nachrichten erhalten sind. Da wir nun aber aus eben diesen Nachrichten wissen, dass Sophokles die Königsburg von Theben als den Schauplatz der Niederlage des Niobidengeschlechts nannte, so verhindern uns eben die Felsensockel unserer Statuen, an dies poetische Vorbild zu denken, denn diese Felsensockel verlegen den Schauplatz unwidersprechlich auf ein gebirgiges Terrain. Einen gebirgigen Schauplatz unserer Scene bezeugen uns zwei späte Mythographen, und da von diesen einer (Hygin) meistens aus der Tragödie schöpft, so werden wir eine solche, aber freilich eine nicht näher nachweisbare, als Vorbild unserer Gruppe anzunehmen haben.

In welchem Verhältniss nun die Einzelheiten der Gruppen zu diesem poetischen Vorbilde stehn, vermögen wir natürlich eben so wenig zu sagen, als wie diese uns unbekannte Tragödie den Stoff des Mythus behandelte. Diesen Stoff als solchen darf ich wohl als bekannt voraussetzen, und will deshalb nur in gedrängter Kürze an dessen Hauptmomente erinnern.

Niobe, Tantalos' Tochter, die Gemahlin des Königs Amphion von Theben, war die Mutter eines zahlreichen Geschlechts blühender Söhne und Töchter. Ihre Mutterfreude über die herrlichen Kinder trieb sie zum Übermuthe und sie überhob sich gegen Leto, der sie nach Pindar eine gar liebe Genossin gewesen war, prahlend, Leto habe nur zwei Kinder geboren, sie aber Niobe, ihrer vierzehn. In diesem übermüthigen Stolze verbot sie den Thebanern, Leto und ihren Kindern Opfer zu bringen, und verlangte dagegen göttliche Verehrung für sich. Die beleidigte Gottheit aber strafte sie furchtbar an dem, was sie zur Sünde getrieben hatte, und unter den Pfeilen der Letoïden erlagen um Niobe alle ihre Kinder an einem Tage. Die entsetzliche Grösse dieses Unglück machte Niobe erstarren und sie ward, von den Göttern in Stein verwandelt, an die einsamen Höhen des Sipylos versetzt, wo man ihr Bild in der uralten Gestalt eines trauernden Weibes zu erkennen meinte, welche wir im ersten Buche unserer Betrachtungen (Band 1, S. 41) kennen gelernt haben.

Die Gruppe vergegenwärtigt uns den Augenblick der entsetzlichen Entscheidung. Die strafenden Götter sind unsichtbar und ohne alle Frage nie dargestellt gewesen[68]); von beiden Seiten her aus der Höhe, wohin Niobe und mehre Kinder das Antlitz, der Pädagog die Hand erhebt, senden sie ihre sich kreuzenden unfehlbaren Geschosse, vor dem Klange des silbernen Bogens entfliehen die Kinder wie eine gescheuchte Heerde, alle streben und lenken unsere Blicke der Mitte zu, wo die erhabene Mutter der jüngsten Tochter entgegengeeilt ist, und jetzt, das zusammensinkende Kind an sich drückend und leise über dasselbe vorgebeugt, allein in der allgemeinen Bewegung unerschüttert dasteht wie ein Fels im Andrang der gegen ihn brandenden Wogen. Mitten in der Flucht aber sind die Geschwister von den Pfeilen der Götter erreicht, schon liegt ein Sohn langhingestreckt am Boden, ein zweiter und dritter sinken tödtlich getroffen auf die Knie, auch die jüngste Tochter im Arme

der Mutter hat das unerbittliche Göttergeschoss erreicht, eine andere Schwester ist sterbend vor einem Bruder hingesunken und der ältesten Tochter, zunächst der Mutter, ist ein Pfeil in den Nacken gedrungen und schon sehn wir, wie die Glieder sich lösen und wie sie hinzusinken beginnt. Vergebens fliehen die noch unverletzten Kinder über die rauhen Felsen des Gebirgs dahin, vergebens sucht der treue Pädagog den jüngsten Sohn zu bergen, hier ist kein Entkommen und keine Rettung mehr möglich, und die nächsten Minuten müssen uns Niobe allein, im Schmerz erstarrt dastehend zeigen inmitten der Leichen ihres ganzen blühenden Geschlechtes.

Die Scene ist furchtbar, und wer ihre Schilderung allein hört, ohne die Gruppe zu kennen, der mag glauben, die Darstellung müsse abschreckend sein. Und doch, wie ganz anders ist sie, wie hält sie unsere Blicke gefesselt, wie erregt sie uns ganz andere Gefühle als die des Entsetzens und des Abscheues! Furcht und Mitleid ruft sie in unserem Herzen wach, wie jede echte Tragödie, doch nicht nur Furcht und Mitleid, auch die innigste Rührung, ja eine Erhebung des Gemüthes weiss der unsterbliche Meister durch sein Werk in uns zu bewirken. Suchen wir uns der Mittel bewusst zu werden, durch welche er dies vermochte. Zunächst ist es der Adel reinster Schönheit, der uns die Blicke von diesen wunderbaren Gestalten nicht abwenden lässt. In keiner derselben tritt uns das physische Leiden mit seinen qualvollen Verzerrungen entgegen wie im Laokoon, grade dass die Niobiden dem plötzlichen Tod aus Götterhand, dass sie dem sanften Geschosse der Götter, wie Homer es nennt, erliegen, „grade dass der Übergang vom blühendsten Dasein zum Tod in seiner Spitze gefasst ist, machte es, wie Welcker mit Recht hervorhebt, möglich, Hoheit und Kraft, Schönheit und Anmuth durchgängig in solchem Masse walten zu lassen, dass der Schrecken und die Rührung durch natürliche Schönheit der Erscheinungen gemildert wird.“ Aber diese Schönheit der Gestalten ist nicht Alles, mehr noch als sie erhebt uns die Haltung der einzelnen Personen in dieser erschütternden Handlung. Es ist ein Heldengeschlecht, dass hier gross und still der göttlichen Übermacht erliegt, gegen die es sich frevelnd erhoben hatte. Kein Weheruf, kein Angstgeschrei entflieht ihren Lippen. „Still wie eine geknickte Blume,“ wie Feuerbach sagt, sinkt die sterbende Schwester zu den Füssen des Bruders nieder, der auch im eilenden Laufe noch die Schwester sanft aufzufangen und, als wäre noch nicht alle Hilfe zu spät, mit übergezogenem Gewande zu schützen sucht, auch der Pfleger der Kinder sucht noch den zarten jüngsten Sohn zu bergen, nur ein Seufzer entringt sich der Brust der im Nacken getroffenen Tochter, während in dem älteren der knienden Söhne noch ein Funken vom feurigen Stolze seiner Mutter lebt, der ihn das Haupt wie trotzend dem Verderben entgegen wenden lässt[69]). Was immer aber auch das Mass der Haltung, der Stärke und der stillen Grösse in diesem untergehenden Königshause sein mag, es bildet nur die Grundlage für die Erhabenheit der Mutter, welche den räumlichen und den geistigen Mittelpunkt des Ganzen darstellt, und zu der Blick und Theilnahme immer wieder zurückkehrt, so oft sie bei den umgebenden Personen geweilt haben mögen. Feuerbach hat Niobe die Mater dolorosa der antiken Kunst genannt, und das ist weidlich nachgesprochen worden; und doch ist es eigentlich nicht viel mehr als ein gefällig lautendes Wort[70]). Denn nicht allein die schmerzensvolle Mutter ist Niobe, zunächst ist sie ausserdem die stolze Königin, die ihre Würde und Hoheit auch in dem Sturme des Schmerzes

nicht vergisst. Diese Würde offenbart sich, wie Welcker bestens erinnert hat, in der Besonnenheit, welche Niobe vor allen übrigen Personen auszeichnet, und spiegelt sich in der Haltung des linken Armes, der das weite Obergewand vorüber zieht. „Das ist eine naive weibliche Geberde, sagt Welcker, die Erstaunen verbunden mit Kraftgefühl und hohem Selbstbewusstsein ausdrückt. Das durch diese Bewegung in die Höhe gezogene und schön ausgebreitet herabfallende Gewand vermehrt die Würde und Schönheit der hohen Frauengestalt. Die Art das Obergewand zu fassen und zierliche oder stolze Faltenmassen zu bilden, ist ein grosses Mittel in der Kunst, um Anstand, Anmuth und Vornehmheit der Person zur Erscheinung zu bringen, man denke diesen Theil weg, und die eingeschränktere Figur verliert Viel von ihrem grossartigen und zugleich gefälligen, einnehmenden Charakter." Man denke sich, möchte ich hinzufügen, auch die zweite Hand um das Kind geschlungen, das die Mutter mit der rechten fest an sich drückt und zwischen den Knien in der Schwebe hält: der Ausdruck des Mütterlichen, der Muttersorge, des Strebens, das Kind so weit irgend möglich zu decken, wird zunehmen, ja die ganze Gestalt durchdringen, dass aber Niobe zugleich ihr Gewand emporzieht, um, wie ich verstehe, demnächst das Antlitz mit seinem erstarrenden Schmerze zu verhüllen und den Blicken der triumphirenden Götter zu entziehn, dies zeigt uns, wie sie nicht nur Mutter, sondern auch die grossgesinnte Frau sei, die sich der Göttin an die Seite zu stellen wagte. Diese beiden Elemente, dasjenige des grossartigen Charakters, der Niobes bleibendes Eigenthum ist, und das des unendlichen Schmerzes ihrer gegenwärtigen Lage durchdringen sich in der Haltung des Körpers und in dem Ausdrucke des Antlitzes auf wahrhaft staunenswerthe Weise. Die Angst und der Schmerz der Mutter lässt sie mit leise gebogenen Knien und vorgebeugtem Oberkörper das geliebte jüngste Kind an sich drücken, die Kraft ihrer grossen Seele lässt sie würdevoll und fest dastehn inmitten der allgemeinen Verwirrung, und das Haupt emporwenden dahin, woher das furchtbare Schicksal auf sie herniederstürzt. Das Antlitz aber, von dem ich eine Zeichnung in grösserem Massstabe beilege (Fig. 70), und das schon durch die Fülle blühender matronaler Schönheit allein zu den ersten Schöpfungen des griechischen Meissels gehört, zeigt uns, wie ein grosser Meister mit sicherer Hand die einzig mögliche Lösung eines bedeutenden Problems zu finden weiss[71]). Niobe trotzt nicht mehr der siegreichen Übermacht der Gottheit, denn ein solcher Trotz gegenüber dem namenlosen Unglück und bei den Leiden der Ihren wäre kindisch oder brutal, und Niobe wäre nie Mutter gewesen, wenn sie hier nur die eigene Erhabenheit empfände; aber sie ergiebt sich auch nicht, sie bittet nicht um Gnade, denn für die Gnade ist kein Raum mehr, sie findet keine Stätte im Gemüthe der die eigene verletzte Majestät rächenden Götter, und Niobe wäre nie Königin gewesen, hätte sich nie gegen die Göttin überhoben, wenn sie jetzt um Schonung flehen wollte. Was bleibt nun übrig? Fest und erhaben schaut sie empor zu den Göttern, auszudrücken, dass sie diese als Rächer erkenne und ihnen zu zeigen, dass sie auch so noch Fassung bewahre, zugleich aber ringt sich ein Seufzer, ein Stöhnen der Angst aus der gepressten Brust und das Zusammenziehn der Brauen, das Zucken der Augenlider, namentlich des unteren, ein der Natur in grösster Feinheit abgelauschter Zug, verkündet uns einen im nächsten Augenblick hervorbrechenden Strom heisser, unwillkürlicher Thränen. In jenem Blick verkündet sich die Heldin, in diesen Thränen

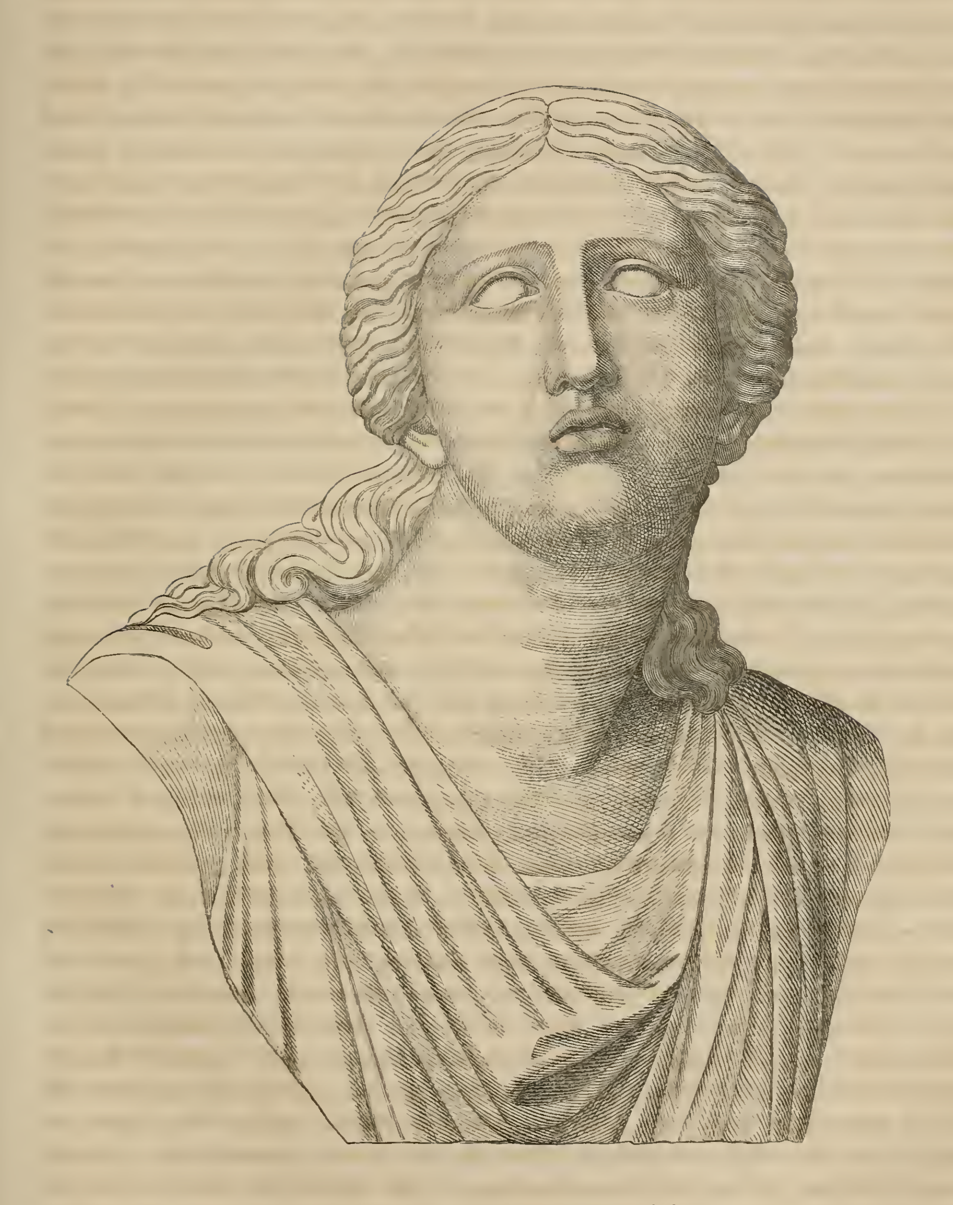


Fig. 70. Kopf der Niobe.



unterwirft sich die Creatur überirdischer Obmacht. Nun wird sie ihr Haupt verhüllen, und wenn die nächsten Augenblicke die Kinder alle um die Mutter dahingestreckt haben, wird Niobe dastehn göttlich gross und menschlich edel, erstarrt, zu Stein geworden vor dem Übermass des Schmerzes.

Ich habe schon eingänglich auf die hohe kunstgeschichtliche Bedeutung dieses Monumentes hingewiesen, und will jetzt nur noch daran erinnern, dass die Niobegruppe, hochidealisch concipirt wie sie ist, bei allem Reiz der sinnlichen Schönheit ihrer unvergleichlich lieblichen Gestalten, uns besser und klarer als alles Andere zeigen muss, der Schwerpunkt der Kunst eines Skopas und Praxiteles, das heisst der attischen Kunst dieser jüngeren Periode in ihren höchsten Leistungen, falle in das Gebiet des Idealen. Denn nur unter dieser Voraussetzung ist die Wahl dieses Gegenstandes und ist diejenige Darstellung desselben möglich, die wir kennen gelernt haben. Ich glaube nun aber nicht zu irren, wenn ich annehme, dass diese Erkenntniss uns auch diejenigen Werke der beiden Meister, die wir nur aus späten, sinnlich gefärbten Berichten oder aus mangelhaften Nachbildungen kennen, in einem anderen Lichte erscheinen lassen wird, als in demjenigen, in welchem sie uns, scheinbar in Übereinstimmung mit den Zeugnissen, in neuerer Zeit dargestellt worden sind.

FÜNFTES CAPITEL.

Genossen des Skopas.

Am Mausoleum in Halikarnassos arbeiteten neben Skopas mehre andere Künstler, zum Theil Athener von Geburt, von denen die meisten nachweisbar beträchtlich jünger waren als Skopas, auf deren Kunstrichtung einen Einfluss des Skopas anzunehmen demnach an sich wahrscheinlich ist. Nach Plinius' Angabe waren die Sculpturen an der Ostseite des Mausoleums von Skopas, diejenigen im Norden von Bryaxis, an der Westseite von Leochares, an der Südseite vom Timotheos und das marmorne Viergespann auf dem Gipfel des ganzen Bauwerkes von Pythis, der wahrscheinlich mit Phyteus (oder Pyteus) bei Vitruv identisch und der Baumeister des Mausoleums sein wird[72]. Dass auch Praxiteles als an den Sculpturen dieses kolossalen Grabmals betheiligt genannt wird, ist schon erwähnt worden.

Von den hier genannten Künstlern ist uns Pythis als Bildner gar nicht näher bekannt, und von Timotheos' Werken besitzen wir nur ein paar sehr oberflächliche Notizen[73]. Diesen gemäss war er Marmorbildner und Erzgiesser und arbeitete in Marmor einige Götterbilder, darunter namentlich eine Artemis, die, später von einem römischen Bildhauer mit einem neuen Kopfe versehn im palatinischen Apollotempel in Rom stand und einen Asklepios in Trözen, während er als Erzgiesser von Plinius unter den nicht wenigen Künstlern[74]) angeführt wird, welche „Athleten, Bewaffnete,

Jäger und Opfernde" darstellten. Das ist eine von den kategorienweisen Anführungen von Gegenständen der bildenden Kunst, deren wir bei Plinius noch einige finden, die aber zuerst bei den Künstlern dieser Periode auftreten. Mögen wir unter den „Athleten" Siegerstatuen für Olympia verstehn, so werden sich die „Bewaffneten, Jäger und Opfernden" schwerlich anders denn als Genrebilder auffassen lassen. Als solche mögen diese Arbeiten immerhin ihre eigenthümlichen Verdienste in Composition und Formgebung gehabt haben, von hervorragendem Werthe aber können sie schwerlich gewesen sein, da wir Genrebilder der Art, wie die Werke des Lykios und Strongylion (Band 1, S. 290. 296) und des Leochares (s. unten) einzeln angeführt finden. Jedenfalls scheint mir aber in der bei nicht wenigen Künstlern wiederkehrenden Wahl dieser Gegenstände oder von Gegenständen überhaupt, die sich kategorienweise anführen lassen, ein Charakterismus der Zeit zu liegen, einer Zeit, welche die minder hervorragenden Talente nöthigte für den Verkauf, für Zwecke des Privatlebens zu arbeiten, und Werke zu schaffen, die, ohne Anspruch auf hohe geistige Bedeutung oder grossen idealen Gehalt zu machen, zu anmuthigem und würdigem Schmuck, der um diese Zeit mit wachsendem Comfort ausgestatteten Wohnungen dienen konnten und wahrscheinlich gedient haben. Ist diese Beobachtung gegründet, so werden wir die um diese Zeit in stetem Wachsen begriffene Porträtbildnerei ebenfalls zum Theil wenigstens aus äusseren Gründen und nicht allein aus einer principiellen Tendenz der Kunst abzuleiten uns geneigt finden, woraus dann wieder folgen dürfte, dass man die Porträtbildnerei nur mit grosser Vorsicht als ein Moment in dem Kunstcharakter gewisser bedeutender Künstler behandeln darf.

Dies findet seine Anwendung, wie ich glaube, in vorzüglichem Grade auf Leochares von Athen[75]), welcher, schon Ol. 102 (372—368 v. Chr.) thätig und in einem pseudoplatonischen nach Ol. 103, 2 (366 v. Chr.) datirten Briefe als tüchtiger junger Bildner erwähnt, etwa in der Mitte seiner Laufbahn mit Skopas in Halikarnassos arbeitend, bis in die letzten Jahre Alexander's des Grossen (etwa Ol. 112 oder 113, um 328 v. Chr.) thätig gewesen zu sein scheint. Aus attischen Inschriften nun sehn wir, dass Leochares mit einem anderen bedeutenden Künstler, Sthennis von Olynth zusammen die Porträtstatuen einer athenischen Familie, uns ganz unbekannter Bürgersleute, arbeitete, sowie von ihm auch eine um 356 v. Chr. geweihte Statue des Redners Isokrates war. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass wir in diesen Werken Jugendarbeiten des Leochares zu erkennen haben, der sich, zu bedeutenderem Ruf und Ansehn gelangt, überwiegend mit idealen Gegenständen beschäftigte, im Porträtfache aber nur noch die Familie Alexander's und den grossen König selbst darstellte, und zwar in einer Weise, welche diese Arbeiten auf ein ganz anderes Gebiet als das der eigentlichen Porträtbildnerei versetzt. Denn das eine Mal war Leochares mit Lysippos zusammen an einer grossen Erzgruppe thätig, welche Alexander auf der Löwenjagd darstellte, und die wir später genauer kennen lernen werden, das andere Mal bildete er Alexander nebst seinem Vater Philipp, seinem Grossvater Amyntas, seiner Mutter Olympias und seiner Nichte Eurydike im Philippeion von Olympia aus Gold und Elfenbein, also aus einem Material, das sonst ausschliesslich zu idealen, ja zu religiösen Gegenständen verwendet wird, und ohne Zweifel in einem Sinne, der eine durchaus ideale Auffassung nicht allein zuliess, sondern bedingte, gleichsam als ein heroisches, halbgöttliches Geschlecht.

Ausser diesen Porträts finden wir unter Leochares' Werken ein Charakter- oder Genrebild, über dessen Benennung bei Plinius man sich noch nicht hat einigen können[76]), über welches jedoch feststeht, dass dasselbe einen Jungen mit dem schärfsten Ausdrucke verschmitzter Schlauheit darstellte. Obgleich man in dieser Arbeit die Anklänge an Myron's und seiner Schüler Kunstrichtung zu finden geneigt sein mag, welche nur, dem Wesen unserer Periode gemäss, durch stärkeres Herausbilden des Charakterausdrucks modificirt erscheinen, so steht dieselbe doch unter den Werken des Leochares zu vereinzelt da, als dass ich es wagen möchte, auf dieselbe weitere Schlüsse in Betreff des Charakters seiner Kunst zu gründen. Denn die übrigen Werke des Künstlers gehören dem mythologischen und zum Theil wenigstens dem ernstidealen Gebiete an, und es ist wohl zu bemerken, dass Plinius eine von drei Darstellungen des Zeus, welche auf dem Capitol aufgestellt war, des höchsten Lobes werth hält. Worin die Vorzüge dieser Statue und diejenigen dreier Apollonbilder und eines kolossalen Ares bestanden, können wir nicht nachweisen, einen um so höheren Begriff von der Kunst des Leochares dagegen erhalten wir aus ziemlich unzweifelhaften Nachbildungen seines vom Adler geraubten Ganymedes, von denen ich das vorzüglichste, im Vatican befindliche Exemplar umstehend (Fig. 71) habe abbilden lassen.

Plinius berichtet: „Leochares machte den Adler, welcher zu fühlen schien, was er in Ganymedes raube und wem er ihn bringe, und der den Knaben auch durch das Gewand noch vorsichtig mit den Fängen berührte.“ Wir besitzen nicht wenige, auch in statuarischer Ausführung nicht wenige Darstellungen der Entführung des Ganymedes, welche neuerdings von Otto Jahn[77]) zusammengestellt und trotz aller äusserlichen Ähnlichkeit sämmtlicher Exemplare nach zweien Weisen der Auffassung gesondert worden sind. In der einen Classe ist der Adler augenscheinlich das Thier des Zeus, sein Abgesandter, um den schönen Knaben dem liebeerglühten Gotte zu bringen, und dieser lässt sich von dem königlichen Raubvogel ohne Zeichen des Schreckens ja mit einem gewissen kindlichen Behagen, aber doch auch ohne eine Spur eines tiefer erregten Gefühles emporgetragen. Dieser Classe gehört unser vaticanisches Exemplar an. Die andere Classe fasst die Sache üppiger; hier ist der Adler augenscheinlich nicht der Vogel des Gottes, sondern der verliebte Gott selbst in seines Begleiters Gestalt; er neigt den Kopf über die Schulter des Lieblings, als wolle er die Lippen des schönen Knaben berühren, der seinerseits die Person seines Räubers durchaus zu erkennen scheint, und sich demselben in zärtlicher Neigung hingiebt. Diese Classe wird am vollendetsten durch eine schwebende Gruppe in San Marco in Venedig[78]) vertreten, und erscheint z. B. an der Halle von Thessalonike als Gegenstück der Leda mit dem Schwan[79]).

Jahn stellt es nach dieser von ihm zuerst wahrgenommenen feinen Unterscheidung als zweifelhaft hin, welche dieser beiden Auffassungsweisen auf das Original des Leochares zurückgehe. Ich kann diesen Zweifel nicht theilen. Denn erstens leidet Plinius' Ausdruck, der Adler scheine zu fühlen, w e m e r d e n K n a b e n b r i n g e, doch ausschliesslich auf diejenige Composition Anwendung, in welcher der Adler als Adler, nicht als der verwandelte Zeus selbst erscheint, und zweitens ist es ungleich wahrscheinlicher, dass eine keuschere und naivere Composition in späteren Wiederholungen des Gegenstandes sinnlicher und lüsterner gewendet worden,



Fig. 71. Ganymedes vom Adler emporgetragen, nach Leochares.

als das Gegentheil, dass eine ursprünglich stark sinnlich gefärbte Darstellung später veredelt und geläutert worden sei. Dies Ergebniss aber ist gegenüber der Neigung mancher neueren Schriftsteller, die Kunst dieser jüngeren attischen Schule als der Sinnlichkeit und selbst der Lascivität verfallen zu betrachten und darzustellen, von besonderer Bedeutung. Wer diese Ansicht nicht theilt, wie ich das von mir bekennen muss, der ich in

der Periode, von der wir reden, nur ganz einzelne Ansätze zum eigentlich Üppigen und Wollüstigen in der Kunst anzuerkennen vermag, der muss mit Freude ein Monument wie unseren Ganymedes von Leochares begrüssen, welches von einer so keuschen und edlen Auffassung eines an sich verfänglichen Gegenstandes Zeugniss ablegt, dass selbst das zarteste Gemüth von demselben nicht verletzt werden kann.

Das ist aber nicht das einzige Interesse der Gruppe. Dieselbe ist ein Wagniss der plastischen Kunst, aber ein mit dem grössten Glücke gelöstes. Eine schwebende Gestalt zu bilden, eine Gestalt, welche den Boden auf keinem Punkte mehr berührt, geht eigentlich über die Grenzen der im materiellen, wuchtigen Stoff materiell darstellenden Bildhauerkunst hinaus; das Schweben thatsächlich zu machen, indem die Figur aufgehängt wird, wie dies bei der erwähnten Gruppe in S. Marco der Fall ist, heisst die Schwierigkeit nur umgehn und zwar in unkünstlerischer Weise. Denn es ist unmöglich das Aufhängungsmittel dem Auge ganz zu entziehn, oder, wenn dies möglich wäre, einen beängstigenden Eindruck bei dem Beschauer zu beseitigen, der eine Marmor- oder Erzmasse über seinem Haupte hangen sieht ohne zu wissen, wie sie gegen das Herunterstürzen gesichert ist. Der Meister unserer Gruppe fühlte das und vermied eine Spielerei, die des modernen Ballets würdiger ist, als der antiken Plastik; er gab seiner Gruppe eine feste und ausreichende Stütze, die, weil sie aus der ganzen Situation innerlich motivirt ist, uns nicht als Stütze, sondern als nothwendiger Theil der Darstellung erscheint. Ich spreche von dem Baumstamme, an welchem der Adler wie der Jüngling mit der Rückseite haftet, der die ganze Gruppe trägt. Dieser Baumstamm aber ist, weit entfernt uns zu stören, in der Hand des Künstlers zu einem nicht unbedeutenden Element seiner Darstellung geworden; unter diesem Baume ruhte der schöne, durch den Hirtenstab und die am Boden liegen gebliebene Syrinx charakterisirte Hirtenknabe, den treuen Hund zur Seite, in der Mittagshitze, auf den Gipfel dieses Baumstammes liess sich der gewaltige Aar herab, von ihm aus ergriff er seine Beute, und jetzt strebt er mit den mächtig ausgebreiteten Fittigen, den zart und doch sicher gefassten Knaben in den Fängen an eben diesem Baumstamme vorüber der Höhe zu, wohin sein Blick und der des Jünglings sich wendet, während der treue Hund allein am Boden zurückbleibend dem emporschwebenden Herrn nachheult, „ein Motiv, das, um Jahn's Worte zu gebrauchen, nicht nur durch seine naive Gemüthlichkeit anspricht, sondern auch wesentlich dazu beiträgt, den Eindruck des Emporschwebens zu verstärken.“ Derselbe Gelehrte hat auch mit Recht daran erinnert, was sich in der Gruppe ausspreche, sei das:

Hinauf, hinauf strebts!

des Goethe'schen Ganymed, und, was dem Wesen einer Marmorgruppe zu widersprechen scheine, den leichten Flug, das Emporschweben auszudrücken, sei die Hauptaufgabe des Künstlers gewesen, der diese Gruppe erfand. „Diese hat er, fährt Jahn fort, mit feinem Sinn ergriffen und mit meisterlicher Technik ausgeführt, und, um sie ganz rein, ganz in sich geschlossen darzustellen, alle Motive, mochten sie sich sonst, sei es durch sinnlichen Reiz, sei es durch leidenschaftliche Gluth noch so sehr empfehlen, fern gehalten. — Die ganze Gruppe aber macht einen ausserordentlich reinen und wahrhaft bukolischen Eindruck.“ Ich füge diesen Worten nur noch ein paar Bemerkungen über das Verhältniss unserer Copie zum Original des

Leochares hinzu. Zunächst muss ich bemerken, dass dieses aus Bronze gegossen war, während wir Marmor vor uns haben; sodann habe ich anzuerkennen, dass die Worte bei Plinius, der Adler fasse den Knaben selbst noch durch das Gewand zart und vorsichtig an, auf unsere Copie nicht im strengsten Sinne, aber doch in viel strengerem als auf diejenige in Venedig Anwendung leiden, in der das Gewand durchaus beseitigt ist. Hier aber ist die Chlamys, die von des Knaben Schulter hangt, schön und effectvoll behandelt und spiegelt in ihren lind bewegten Falten das Emporschweben glücklich ab, während sie wenigstens auf der rechten Seite, dem Original entsprechend, auch zwischen der Kralle des Vogels und dem Körper des Knaben liegt. Vollkommen entspricht unsere Gruppe den Worten bei Plinius, der Adler scheine zu fühlen, was er in Ganymedes raube; denn offenbar hat er den schönen Knaben nicht gepackt wie ein Raubvogel seine Beute packt, sondern er fasst ihn so, dass dem Erporgetragenen keinerlei Beschwerde entsteht. Demgemäss giebt sich dieser auch ruhig der Bewegung hin, „er ist in einer fast ganz graden Haltung, mit geschlossenen Beinen, gebildet, so dass er sich nicht nur nicht widersetzt, sondern dem Adler das Tragen erleichtert, wodurch also die Vorstellung des Aufwärtsschwebens sehr begünstigt wird" (Jahn). Und eben so sehr wird dieser Eindruck durch die Mächtigkeit des Trägers mit den majestätisch ausgebreiteten Schwingen gefördert, durch ein feines Abgewogensein der scheinbaren Last und der tragenden Kraft des Thieres. Auf die reizvollen Contraste in der Folge und der Dimension der Linien und auf die Schönheit des Ganymed brauche ich meine Leser nicht besonders aufmerksam zu machen, ich bin gewiss, dass sie mit mir dies Kunstwerk als ein Höchstes in seiner Art anerkennen werden.

Allerdings reicht dies eine Meisterwerk nicht aus, um den eigenthümlichen Kunstcharakter des Leochares zu bestimmen, und wir werden uns begnügen müssen aus dem Ganymed und aus den übrigen genannten Werken Leochares als einen Künstler zu erkennen, der, überwiegend idealen Darstellungen und idealer Auffassung geneigt, innerhalb des Kreises der Production steht, welchen attische Künstler vor anderen mit Vorliebe und Glück inne gehalten haben.

Noch weniger Genaues als über Leochares können wir über den vierten Genossen des Skopas am Mausoleum, über den Athener Bryaxis[80]) sagen, der, bis über Ol. 117, 1 (312 v. Chr.) thätig als Jüngling mit Skopas zusammen gearbeitet haben muss. Was wir von ihm wissen, beschränkt sich auf die Namen einiger Werke, welche allesammt bis auf eine Porträtstatue des Königs Seleukos dem Gebiete idealer Gegenstände angehören.

Am meisten Aufmerksamkeit dürfte unter den Arbeiten des Bryaxis, welche wesentlich diejenigen Gottheiten darstellten, die in dieser Periode mit Vorliebe gebildet wurden (Dionysos, Apollon, Asklepios und Hygieia), das Ideal des mit dem ägyptischen Sarapis identificirten Pluton verdienen; das ist der Unterweltsgott als Geber des Segens und Reichthums, der aus dem Schoosse der Erde stammt. Denn Pluton erscheint in erhaltenen Nachbildungen[81]) als eine geistreich modificirte Darstellung des Zeus, als der Unterweltszeus neben dem Himmelsgott, der mit Zeus' kanonischer Gestalt verglichen, ungefähr um eben so viel in's Finstere und Trübe neigt, wie der um dieselbe Zeit von dem jüngeren Polyklet von Argos gestaltete Zeus philios (Band 1, S. 321) milder und heiterer erscheint als der Herrscher des Olympos. Dass Bryaxis

das Ideal des Pluton verdankt werde, ist freilich nicht ganz sicher, aber wie Brunn dargethan hat, sehr wahrscheinlich, und zwar hat er dasselbe in einer aus kostbaren Metallen zusammengesetzten Statue dargestellt, welche, von Sinope oder von einer andern Stadt am Pontos oder von Seleukia an Ptolemäos geschenkt und von diesem auf dem Vorgebirg Rhakotis aufgestellt, auch in äusserer Pracht mit den Göttergestalten der glänzendsten Periode der griechischen Kunst wetteiferte.

Eine Darstellung der Pasiphaë, der in unnatürlicher Liebe entbrannten Gemahlin des Königs Minos von Kreta kennen wir leider nur aus einer blossen Namenserwähnung, so dass wir ohne Willkür nicht entscheiden können, ob und in wiefern Bryaxis in diesem Werke das Bild einer gewaltigen und unglücklichen Leidenschaft hinstellte, und ob sich in erhaltenen Reliefen, welche die Sage von Pasiphaë vergegenwärtigen, Elemente der Composition des Bryaxis finden.

Mit zwei Worten gedenken wir schliesslich noch des Künstlers, den wir mit Leochares zusammen an den oben erwähnten attischen Porträtstatuen beschäftigt fanden, des Sthennis aus Olynth[82]). Pausanias kennt von ihm zwei athletische Siegerstatuen, Plinius nennt ihn als Meister einiger später in Rom aufgestellter Götterbilder (Demeter, Zeus und Athene, in einer Gruppe?), und als einen der Künstler, welche „weinende Matronen, Betende und Opfernde" gebildet haben. Das ist eine zweite von den Kategorien von Gegenständen, über die ich unter Timotheos gesprochen habe; auch hier werden wir Genrebilder zu verstehn haben, unter denen die als Classe seltsam genug sich ausnehmenden „weinenden Matronen" die Anregung durch ein praxitelisches Vorbild (oben S. 25, Nr. 39) verrathen. Das berühmteste Werk des Sthennis war die Statue des Heros Autolykos von Sinope, welche von Lucullus nach der Einnahme dieser Stadt nach Rom versetzt wurde.

SECHSTES CAPITEL.

Sonstige attische Künstler und Kunstwerke, Söhne und Schüler des Praxiteles, Euphranor.

So wie die im vorigen Capitel besprochenen Künstler sich wesentlich um Skopas gruppirt zu haben scheinen, so hatte auch Praxiteles in Athen einen Anhang von theils directen Schülern, theils solchen Künstlern, bei denen die Anregung durch seine Kunst mehr oder weniger deutlich zu Tage tritt. Unter den eigentlichen Schülern des grossen Mannes verdienen seine Söhne Kephisodotos und Timarchos, die vielfach zusammen arbeiteten, den Ehrenplatz um so mehr als Plinius den ersteren als den Erben der Kunst seines Vaters bezeichnet[83]). Als die Zeit ihrer Blüthe nennt derselbe Schriftsteller die 121. Olympiade (296 v. Chr.), doch dürfen wir ihre Wirksamkeit rückwärts bis gegen Ol. 114 (314 v. Chr.) und vorwärts vielleicht bis über Ol. 124 (284 v. Chr.) ausdehnen; von ihren Lebensumständen wissen wir

Nichts, und für die Erkenntniss ihrer künstlerischen Bedeutsamkeit sind wir ausser auf rühmliche Erwähnungen allgemeiner Art auf ihre Werke angewiesen, von denen wir leider grösstentheils nur die Namen kennen. Unter diesen Werken, und zwar unter den von beiden Brüdern zusammen gearbeiteten, finden wir zunächst etliche Porträtstatuen athenischer Männer, welche ausser einer von den Künstlern selbst aufgestellten Statue ihres Oheims, ohne Zweifel im Privatauftrage und vielleicht des Gelderwerbes wegen gemacht wurden, und für die Charakterisirung der Künstler schwerlich von entscheidendem Gewichte sind. In wiefern Gleiches von den Porträtstatuen von Philosophen (in Erz) und von den marmornen Bildern zweier Dichterinen, der Myro von Byzanz und der Anyte von Tegea, Werken des Kephisodotos allein, gilt, oder ob wir dieselben in die Reihe der Charakterbilder bedeutender Persönlichkeiten setzen dürfen, mag ich nicht entscheiden. Die übrigen Werke beider Brüder, eine Statue der Enyo (Bellona) in Athen und ein Kadmos in Theben, sowie die von Kephisodotos allein gearbeiteten, die Leto, welche neben Skopas' Apollon stand, eine Aphrodite, ein Asklepios und eine Artemis, sowie ein ganz besonders berühmtes Symplegma in Pergamos gehören dem Kreise der idealen Gegenstände an.

Es kann nicht lebhaft genug beklagt werden, dass wir von diesen Werken nur die Namen wissen und deshalb ausser Stande sind, über den Kunstgeist, der in ihnen lebte, mit Bestimmtheit abzusprechen. Ich sage, das kann nicht genug beklagt werden, und zwar deswegen, weil diese mangelhafte Kenntniss der Waffe einen Theil ihrer Schärfe benimmt, welche wir gegen diejenigen erheben müssen, die den Kunstcharakter des Kephisodotos allein nach dem Symplegma in Pergamos bestimmen zu dürfen glauben, ja die so weit gehn, Kephisodotos nur in diesem einen Werke als den Erben der Kunst seines Vaters anerkennen zu wollen, und die von dieser Basis aus sich für berechtigt halten, auf die Kunst des Praxiteles, und zwar in Bausch und Bogen, einen verdächtigenden Blick zurückzuwerfen. Dies Symplegma (eigentlich: Verschlingung, d. h. eine Gruppe in einander verschlungener Figuren) nämlich, welches Plinius als das berühmteste auf Erden bezeichnet, ist n i c h t in der Ringergruppe in Florenz, die man eine Zeit lang mit der Niobegruppe verband, wiederzuerkennen, wie ein alter bis in die neueste Zeit nachgebeteter Irrthum wollte, sondern dies Symplegma war, wie Welcker[84]) bewiesen hat, e r o t i s c h s i n n l i c h e r Natur und von einer solchen Weichheit der Behandlung, dass, wie Plinius sagt, die Finger der einen Person dem Körper der anderen eher wie in Fleisch als wie in Marmor eingedrückt schienen. Die Personen der Gruppe können wir nicht errathen, obgleich es nahe liegt an eine mehrfach wiederholte Gruppe eines mit einem Hermaphroditen ringenden Satyrn[85]) zu denken, aber seien sie diese oder andere, das Eine dürfen und müssen wir als feststehend betrachten, dass die Gruppe üppig sinnlich, vielleicht lasciv war. Dass sie aber „der Ausdruck blosser Wollust" gewesen sei, gestehn wir Brunn nicht zu, vielmehr setzen wir dem die Vermuthung entgegen, dass ihre hohe Vorzüglichkeit zum Theil wenigstens auf dem gelungenen Ausdruck der sinnlich erregten Leidenschaft beruhte. Nicht bestimmt genug aber können wir uns gegen die Worte aussprechen, die ein Mann wie Welcker in Bezug auf diese Gruppe gebraucht, sie sei „als Wirkung und Fortschritt eine merkwürdige aber natürliche Ausartung d e r K u n s t des Praxiteles." Der Kunst des Praxiteles! das heisst der ganzen Kunstrichtung des Meisters in dem innersten Kern ihres

Wesens, und diesen innersten Kern der praxitelischen Kunst sollen wir danach bestimmen, dass ein erotisches Symplegma als seine Wirkung und seine natürliche Ausartung erscheint! So will es Brunn; aber ich bin überzeugt, dass Welcker selbst das als eine Missdeutung seiner Worte bezeichnen würde, ich bin ebenso überzeugt, dass meine Leser, wenn sie sich der Werke des Praxiteles erinnern, wenn sie der Niobegruppe gedenken, von der die Alten nicht entscheiden konnten, ob sie von Skopas oder Praxiteles war, mit mir erklären werden, dass, wenn die Gruppe von Kephisodotos mit der Kunst des Praxiteles zusammenhangt, wenn er auch in ihr als der Erbe der Kunst seines Vaters erscheint, in dieser nur einzelne Seiten, einzelne Keime vorhanden sind, als deren Ausartung das Werk des Sohnes betrachtet werden kann. Dass diese vorhanden waren läugne ich nicht und kann ich nicht läugnen, dass sie aber die Kunst des Praxiteles als solche bestimmen, das stelle ich feierlichst in Abrede. Und welch' eine Willkür ist es ferner, Kephisodotos nur in dem Symplegma oder wesentlich in diesem als den Erben der Kunst seines Vaters erklären zu wollen! Meine Leser werden jetzt vollkommen verstehn, warum ich es lebhaft beklage, dass wir von den anderen Werken des Kephisodotos Näheres nicht wissen. Aber das trockene Verzeichniss derselben allein genügt schon, um uns zu beweisen, dass Kephisodotos weit davon entfernt war, in Sinnlichkeit und Üppigkeit versunken zu sein. Oder wie vertrüge sich mit einer solchen Richtung die Statue der Enyo, der Kampfgenossin des Ares, der Göttin des Schlachtengetümmels, wie diejenige des Kadmos, des heroischen Gründers von Theben, der nur als hochedle, glänzende Heldengestalt überhaupt gedacht werden kann? Wie vertrüge sich mit Sinnlichkeit und Üppigkeit die Statue einer Leto, einer Artemis, eines Asklepios, Werke, die Kephisodotos allein, ohne Mitwirkung seines gewiss unbedeutenderen aber vielleicht viel moralischeren Bruders Timarchos schuf, Werke, die den Römern bedeutend genug schienen, um sie nach Rom zu schleppen und dort in Tempeln und Hallen aufzustellen? Das sind Arbeiten, die zum Theil selbst den Gegenständen nach mit Werken des Praxiteles übereinstimmen, und auf die wir den Geist praxitelischer Kunst, anderer Seiten derselben, grade so gut übergegangen denken dürfen, wie die Keime des Sinnlichen in derselben im Symplegma in ausgearteter Fortbildung erscheinen. Und wenn wir Praxiteles als den vorzüglichsten Bearbeiter des Marmors gepriesen finden, sollen wir dann nicht glauben dürfen, dass Kephisodotos, in dessen Symplegma der Marmor wie Fleisch erschien, auch in dieser technischen Beziehung der Erbe der Kunst seines Vaters war? Das kann uns Niemand abstreiten, wir aber verwahren uns gegen eine willkürliche Deutung der Zeugnisse des Alterthums über Kephisodotos und gegen die nachtheiligen Schlüsse über die Kunst des Praxiteles, welche auf dieser willkürlichen Deutung beruhen.

Von sonstigen directen Schülern des Praxiteles ist uns nur einer, Papylos[86]), bekannt, und auch dieser nur aus einem Werke, einer Statue des Zeus xenios (des gastfreundlichen, Schützers der Gastfreundschaft), die Asinius Pollio besass, aus der wir aber über seine Kunstrichtung Nichts entnehmen können.

Manche andere Künstler, in deren Werken wir Einflüsse praxitelischer Kunst erkennen dürfen, sind uns in nur zu flüchtigen Notizen bekannt, als dass ich ihre Namen und die Namen ihrer Werke hier ohne Furcht meine Leser zu ermüden aufführen dürfte[87]). Die Thatsache aber, dass um diese Zeit Athen noch eine ganze

Schar tüchtiger Bildhauer aufzuweisen hatte, während uns aus der folgenden Epoche nicht ein einziger bedeutender Künstler bekannt ist, diese Thatsache ist interessant genug, um hier mit Nachdruck hervorgehoben zu werden. Indem ich also an einer Reihe von Künstlern zweiten Ranges mit dieser allgemeinen Erwähnung vorübergehe, darf ich Gleiches nicht bei einem attischen Meister Namens Silanion[88]), der, schon als Autodidakt merkwürdig, in seinen Werken als ein Künstler von sehr entschiedener und interessanter Richtung erscheint.

Von dreien Statuen olympischer Sieger, darunter zwei Knaben darstellten, die im Faustkampfe gesiegt hatten, will ich dies freilich nicht behaupten, ein Genrebild, einen Athletenaufseher darstellend, steht vereinzelt da, und ein Porträt Platon's, das Mithridates den Musen in der Akademie von Athen weihte, ist uns in seinen besonderen Verdiensten nicht genau genug bekannt, um als Grundlage eines Urteils über den Künstler zu dienen. Desto wichtiger dagegen sind uns einige andere Porträtstatuen. Zuerst diejenige des wahrscheinlich gleichzeitigen Bildhauers Apollodoros[89]). Dieser, von dem Plinius Philosophenstatuen anführt, soll sich nach dem Berichte desselben Gewährsmannes vor allen anderen durch eine übertriebene Sorgfalt und durch die ungünstige Beurteilung seiner eigenen Arbeiten bekannt gemacht und häufig fertige Werke wieder vernichtet haben, weil er sich in seinem künstlerischen Eifer nie zu genügen vermochte, weshalb er den Namen des Tollen (insanus) erhielt. Diesen Charakter aber, fährt Plinius fort, hat Silanion in seinem Porträt wiedergegeben und nicht sowohl einen Menschen in Erz gegossen, sondern die Zornmüthigkeit (Iracundiam). Diese letzteren Worte beruhen offenbar, wie nach einer schönen Auseinandersetzung Jahn's[90]) manche andere Kunsturteile bei Plinius auf einem Epigramm, und sind Nichts als die in Prosa umgesetzte witzige Pointe. Jedenfalls aber ist diese Pointe nur dadurch überhaupt möglich, dass das Werk des Silanion den scharfgezeichneten Charakter der Leidenschaftlichkeit trug. Die Auffassung also war eine durchaus pathetische, aber Silanion's Arbeit unterschied sich, wie Brunn gut nachweist, von den Werken des Skopas dadurch, dass in diesen eine bestimmte Bewegung des Gemüthes die Voraussetzung der ganzen Gestaltung war, welche frei geschaffen wurde, um die ideelle Trägerin des seelischen Ausdruckes, des Pathos zu sein. Das Bild des Apollodoros dagegen war das eines Individuums, und mochte sich auch der Charakter der Leidenschaft des Zornes in demselben mit grösster Schärfe aussprechen, es blieb ein Porträt. Nach diesem einen Werke also würden wir in Silanion einen Künstler zu erkennen haben, der Skopas' Richtung auf das Pathetische fortsetzte, ohne seine ideale Tendenz gleichmässig zu wahren. Andere Werke desselben werden uns jedoch nöthigen, dies Urteil in gewissem Sinne wenigstens zu modificiren. Zunächst den schon genannten Arbeiten stehn zwei Porträtstatuen der Dichterinen Korinna und Sappho, welche letztere Cicero mit hohem Lobe anführt. Mit diesen Porträts aber hat es seine eigene Bewandtniss. Beide dargestellten Personen waren lange todt (Sappho blühte im Anfang der 40er, Korinna am Ende der 60er Olympiaden), und obwohl wir nicht in Abrede stellen wollen, dass ihre individuellen Züge bewahrt und diesen späten Bildern zum Grunde gelegt sein können, so sind diese doch offenbar nicht Porträts im eigentlichen Sinne, sondern idealisirte Charakterdarstellungen geistig bedeutender Persönlichkeiten, und stehn ziemlich auf einer Linie mit den Bildern der sieben Weisen und des Äsop von Lysippos oder

mit den Homersköpfen, die wir noch besitzen. Bei Sappho können wir das sogar bestimmt behaupten, da wir die Umwandlung ihrer auf lesbischen Münzen inviduell ausgeprägten Züge in allgemeinere, ideeller gefasste in Büsten verfolgen können[91]). Spreche man deshalb dem Silanion eine ideale Tendenz im strengsten Wortsinne ab, dass er an dem Realen, an dem Individuellen als solchem gehaftet habe, wird man mit Recht nicht behaupten dürfen. Und zwar um so weniger als wir neben den angeführten Porträts noch andere Werke von ihm kennen, die, allerdings ohne sich zu der Hoheit des Göttlichen zu erheben — denn Götterbilder von Silanion sind uns nicht bekannt — doch wesentlich dem Gebiete des Ideals angehören: eine vorzügliche Statue des Achilleus nämlich, ein Theseus und eine sterbende Iokaste. Über den Achilleus und den Theseus wissen wir Näheres nicht, wohl aber über die Iokaste. Jedoch betrifft der Bericht unseres Gewährsmannes, des Plutarch, an zwei Stellen mehr eine technische Äusserlichkeit als die Darstellung selbst in ihrem Wesen und ihrer Bedeutung. Silanion soll nämlich dem Erz, aus dem er das Antlitz der Iokaste bildete, Silber zugesetzt haben, um durch die Farbe des Metalls die Bleichheit des Todes nachzuahmen. Ich kann auf diese technische Eigenthümlichkeit unmöglich das Gewicht legen, welches Brunn auf dieselbe legt, der sie zum Ausgangspunkte seiner Beurteilung des Silanion macht und in ihr den Beweis für die Behauptung findet, dass die Kunst des Silanion nicht sowohl auf einem tiefen Verständniss des inneren Wesens der Dinge als auf der Beobachtung ihrer äusseren Erscheinung beruhte; ich kann dem um so weniger beistimmen, je weniger Plutarch in diesen Dingen als unbedingte Auctorität gelten darf. Ist die Geschichte mit der Silberzumischung wahr, so beweist sie mir Nichts als dass Silanion sich ein Mal zu einer geschmacklosen Anwendung eines ausser den Grenzen seiner Kunst liegenden Mittels der Illusion hat verleiten lassen, welches aber für seine ganze Kunstrichtung sicher nicht massgebend ist, da das Experiment vereinzelt dasteht und nicht etwa bei dem Porträt des Apollodoros wiederholt worden ist, in dessen Gesicht der Künstler durch einen geringen Überschuss des Kupfers in seiner Bronze sehr leicht die Röthe des Zorns hätte darstellen können, wenn er dergleichen Spielereien principiell zugeneigt gewesen wäre. Wir schliessen also aus der Darstellung der sterbenden Iokaste, der übrigens Euripides' Tragödie „die Phönikierinen" zum Grunde liegen muss, in der sich Iokaste mit dem Schwert ersticht, während sie sich bei Homer und Sophokles erhenkt, was füglich nicht dargestellt werden kann, wir schliessen, sage ich, aus der Iokaste in Verbindung mit den anderen Werken des Silanion, dass er ein hauptsächlich der Darstellung des individuell Charakteristischen geneigter Künstler war, dem es weder auf das Pathetische noch auf das Ideale als solches ankam, der aber das Pathetische in seine Darstellungen aufnahm, wenn es galt, das individuell Charakteristische durch den Ausdruck stark bewegter Leidenschaft zum Vortrag zu bringen, und das Ideale, sofern es Träger eines rein ausgesprochenen Charakterismus ist. Die Richtung auf das Individuelle aber spricht sich bei ihm noch besonders in dem Überwiegen des Porträts über die idealen Gegenstände und darin aus, dass Silanion ausser Porträts nur Heroen bildet, die in ungleich höherem Grade als irgend ein Gott menschenartige Individuen und Charaktertypen sind. In der Iokaste verbindet sich dies heroisch ideale mit dem pathetischen Element, und doch fällt dieselbe unter den Gesichtspunkt des individuell Charakteristischen, auf dessen scharfer

Durchbildung der Werth und die künstlerische Bedeutung der Darstellung allein beruht. Denn eine allgemeine Idee, ein sittliches Problem liegt hier nicht vor, sondern eine ganz bestimmte Situation einer einzelnen Person, die als solche auf den ersten Blick erkennbar sein musste, wenn das Ganze nicht widerwärtig erscheinen sollte. Irre ich in meiner Auffassung des Silanion nicht, so nimmt er eine Mittelstellung zwischen Skopas und Praxiteles einerseits und Lysippos andererseits ein, dem er auch dadurch sich nähert, dass er über die Proportionen des menschlichen Körpers Studien machte und eine Schrift hinterliess, auf die allerdings Vitruv geringes Gewicht legt.

Ich habe die Darstellung der attischen Kunst mit der Besprechung eines nicht von Geburt attischen Meisters eröffnet, und ich muss sie mit derjenigen eines Künstlers schliessen, der, ebenfalls nicht Attiker von Geburt und auch in seiner Kunstrichtung nicht so attisch wie Skopas, doch nur hier, und namentlich neben Silanion passend seine nachbarliche Stelle finden kann. Ich rede von Euphranor[92]), der, gebürtig vom Isthmos (aus Korinth?) und blühend von Ol. 104 (364 v. Chr.) bis in die Jünglingsjahre Alexander's (etwa bis 330 v. Chr.), vielfach in Athen thätig war und dort als Maler wie als Bildhauer bedeutende Werke hinterliess.

Aber nicht allein als Maler und Bildner that sich Euphanor hervor, sondern er arbeitete, wie Plinius sagt, in Metall und Marmor, bildete Kolosse und ciselirte Becher, schrieb Bücher über Symmetrie und Farben, gelehrig und thätig vor Allen, in jeder Art ausgezeichnet und von immer sich gleichbleibendem Verdienste, weshalb ihn Quintilian, wie mir scheint nicht allzu treffend, mit Cicero als analoger Erscheinung auf dem Gebiete der Litteratur vergleicht.

Unter den statuarischen Werken des Euphranor finden wir zunächst mehre Götterdarstellungen, die mit Werken anderer attischer Künstler den Gegenständen nach übereinstimmen, eine Athene, eine Leto mit den Kindern auf den Armen, einen Apollon, einen Dionysos, einen Hephästos, der sich aber von demjenigen des Alkamenes dadurch unterschied, dass bei ihm das Hinken gar nicht angedeutet war[93]), endlich einen Agathodämon (Bonus Eventus) mit einer Schale in der Rechten, Ähren und Mohn in der Linken. Näheres über diese Werke wissen wir nicht und mit besonderem Ruhme wird keines derselben hervorgehoben. Desto vorzüglicher muss Euphranor's Statue des Paris gewesen sein, in der man nach Plinius Alles zugleich erkannte, den Schiedsrichter der Göttinen, den Liebhaber der Helena und den Mörder des Achilleus, ein Lob, auf das ich noch näher zurückkommen werde. Neben diesem einen Heroenbilde finden wir zwei allegorische Figuren, eine von der „Tapferkeit“ bekränzte „Hellas“, zwei genreartige Darstellungen, eine Priesterin mit dem Tempelschüssel nämlich, von vorzüglicher Schönheit, und eine „bewundernde und anbetende Frau“. Endlich die Porträts Philipp's und Alexander's auf Viergespannen stehend und noch andere Vier- und Zweigespanne, so dass Euphranor's Kunst ziemlich alle Kategorien der Gegenstände vom Götterbilde bis zum Thier umfasste.

Aus den Gegenständen allein also würden wir Euphranor's überwiegende Kunstrichtung schwerlich feststellen können; glücklicher Weise fehlen uns dagegen über ihn nicht die Urteile der Alten und sonstige Winke, die uns jedoch nöthigen auch auf die Thätigkeit unseres Künstlers als Maler einen Blick zu werfen.

Als solcher war er Schüler des Aristeides von Theben[94]), eines Künstlers, der unter den Malern ungefähr die Stelle einnimmt, die Praxiteles unter den Bildnern inne hat, und der wie dieser namentlich durch die Darstellung der Stimmungen und Bewegungen des Gemüthes von sanfter Regung bis zum höchsten Pathos excellirte, dabei aber, obgleich etwas hart von Farbe, einem gesunden und kräftigen Naturalismus der Formgebung huldigte. In dieser letzteren Beziehung scheint sich Euphanor an seinen Meister noch enger als in der ersteren angeschlossen zu haben, und grade im Formellen, im kräftigen Naturalismus und in Neuerungen der Proportionen lag ein grosser Theil seiner Verdienste als Maler. Die körperliche Imposanz und Tüchtigkeit der Heroen hat er nach Plinius zuerst genügend dargestellt, und er selbst rühmte von seinem Theseus, er sei mit Rindfleisch, derjenige des Parrhasios mit Rosen gefüttert. In Bezug auf die Proportionen wandte er zuerst die schlankeren Verhältnisse an, ohne das neue System jedoch vollkommen durchzuführen, denn, indem er den Rumpf schlanker darstellte, liess er Kopf und Glieder in den alten Verhältnissen, wodurch diese Theile zu schwer und mächtig erschienen.

Bleiben wir zunächst bei dieser einen Seite des künstlerischen Strebens Euphranor's stehn, so wird es ohne Zweifel erlaubt sein, die Eigenthümlichkeiten, die ihn als Maler charakterisiren, auch auf seine Thätigkeit als Bildner zu übertragen. Und da glaube ich denn die Worte des Plinius in Bezug auf den Paris des Euphranor, die übrigens wohl wiederum auf einem Epigramm beruhen, einfach auf die heroische Würde und Tüchtigkeit beziehn zu dürfen, in der Euphranor den Sohn des Priamos darstellte. Diese Tüchtigkeit und Kräftigkeit der körperlichen Formen machte es glaublich, dass Paris Achilleus erlegt hatte, während man durch die natürliche Jugendschönheit an den schönen Hirten des Ida erinnert wurde, dem sich die drei Göttinen als dem Schiedsrichter über ihre Schönheit unterwarfen, und ein Anflug von Weichlichkeit in Verbindung vielleicht mit der zierlichen Anordnung des lockigen Haares den Gedanken an den Paris nahe legte, der in Helenas Liebe den Kampf um die Vaterstadt vergass und welchen Hektor mit beschämenden Worten anreden durfte. Ich weiss nun freilich sehr wohl, dass Andere[95]) die verschiedenen Eigenschaften des euphranorischen Paris in einer Mischung verschiedenen Ausdrucks im Gesichte gesucht haben; bis aber einmal ein Kopf mit einer derartigen Mischung verschiedenen Ausdrucks zum Vorschein kommen wird — bisher existirt dergleichen Nichts — erlaube ich mir diese Erklärung zu bezweifeln grade so gut, wie ich, trotz Allem was darüber gesagt ist[96]), den mit diesem Paris in Parallele gezogenen famosen Demos von Parrhasios, der zugleich wüthend und sanft, tapfer und feige, grossmüthig und neidisch u. s. w. ausgesehn haben soll, für ein Wahngebilde halte, das auf einem in plinianische Prosa umgesetzten arg outrirenden und pointirten epigrammatischen Einfalle beruht.

Was aber die Proportionsneuerungen anlangt, so erscheint in ihnen Euphranor, sofern er dieselben auch als Bildner festhielt, als Vorläufer des Lysippos, der das von Euphranor gleichsam versuchsweise Begonnene fortsetzte und mit bewusster Consequenz zu einem völlig neuen, in sich vollkommen harmonischen Systeme vollendete.

Wenden wir uns nun zu der mehr innerlichen Seite der Kunstleistungen Euphranor's, so liegen unter seinen Gemälden wie unter seinen Statuen evidente Beispiele vor, welche zeigen, dass er auch in dem Streben nach feinem seelischen Aus-

druck seinem Lehrer Aristeides zu folgen sich bestrebte. Von seinen Gemälden nenne ich hier besonders einen Odysseus, der, um nicht mit nach Troia ziehn zu müssen, sich wahnsinnig stellt, und den Euphranor mit dem die List durchschauenden Palamedes und mit nachdenklichen Zuschauern zusammen gruppirte. Hier ist offenbar eine grosse Mannigfaltigkeit des seelischen Ausdrucks Grundbedingung, und nur wer sich hierin Meister wusste, konnte mit Hoffnung auf Erfolg einen solchen Gegenstand malen. Unter den plastischen Werken Euphranor's aber bietet am augenscheinlichsten die „bewundernde und anbetende Frau" das Seitenstück eines fein dargestellten gemüthlichen Ausdrucks zu dem Odysseus, aber auch die kürzlich entbundene Leto mit ihren Kindern auf den Armen ist ohne Zweifel eine Darstellung voll von charakteristischem Ausdruck freudigen Muttergefühles gewesen. Wenngleich wir nun auch ausser Stande sind, in den übrigen plastischen Schöpfungen Euphranor's ähnliche Tendenzen und Verdienste nachzuweisen, so wird doch das sicher Erkannte genügen, um uns Euphranor als einen Künstler zu zeigen, der das Streben nach der Darstellung des bewegten Gemüthes mit den früher besprochenen attischen Meistern theilt. Das im höchsten Sinne Leidenschaftliche und gewaltig Pathetische dagegen ist in seinen Statuen wenigstens nicht nachweisbar, und in seinen Gemälden, wie ich glaube, eben so wenig; und auch die Tendenz zum Idealen erscheint bei ihm weniger bestimmt ausgebildet als bei Skopas und bei Praxiteles, vielmehr stellt er sich in dieser Beziehung als dem Silanion verwandter dar, der ebenfalls neben Charakterporträts besonders die Darstellung der Heroen cultivirt und der so gut wie Euphranor an den Neuerungen in Bezug auf die Proportionslehre betheiligt ist. Als eigenthümliches Verdienst des Euphranor dürfen wir wohl nach dem oben Gesagten Frische und Kräftigkeit, eine gewisse männliche Würde der Formgebung betrachten, durch welche er günstig auf die Erhaltung von Ernst und Gediegenheit eingewirkt haben mag, die durch die Nachahmung praxitelischer Weichheit ohne praxitelischen Geist in Gefahr sein mochte.

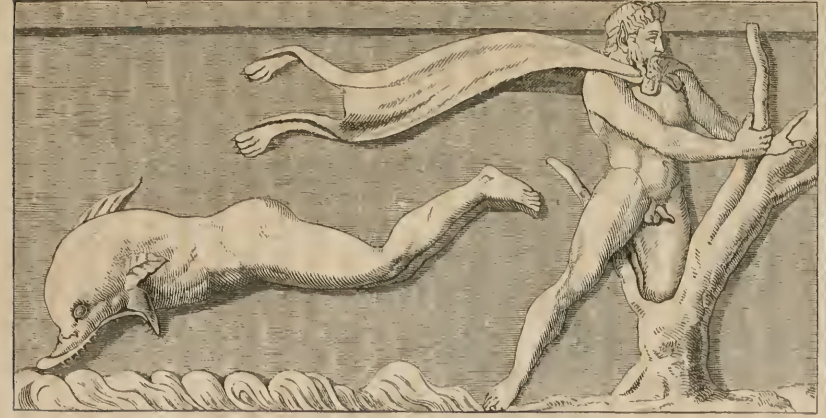
In der Darstellung der älteren attischen Schule, des Phidias und der Seinigen mussten wir den Verlust der Hauptwerke und den Mangel genügender Nachbildungen der meisten Arbeiten dieser Künstler beklagen, wogegen wir so glücklich sind in den zahlreichen und ausgedehnten architektonischen Sculpturen an Theseion, Parthenon, Erechtheion und Niketempel Monumente zu besitzen, welche diesen Meistern gleichzeitig, zum Theil auf ihre Werkstatt mit Bestimmtheit zurückführbar, als Zeugnisse von ihrer Art und Kunst dastehn, welche uns von derselben eine bis in's Detail gehende Vorstellung vermitteln. In Bezug auf die Kunst der jüngeren attischen Schule sind wir nicht in gleicher Weise glücklich, denn, während die Hauptwerke eines Skopas und Praxiteles, die Niobegruppe ausgenommen, die ja doch auch nur Nachbildung ist, so gut zu Grunde gegangen sind, wie die Werke der älteren Künstler, hat diese jüngere Zeit, wie schon in der Einleitung bemerkt wurde, an architektonischen, mit Sculpturen verzierten Monumenten ungleich weniger hinterlassen, als die ältere. Die Trümmer des tegeatischen Apollontempels sind freilich gefunden [97]), und möglich ist es, dass wir einmal aus derselben die Originalarbeiten des Skopas herausziehn werden, aber bisher ist dieser Schatz nicht gehoben; die Reliefe vom Mau-



Fig. 72. Der Fries vom choragischen Denkmal des Lysikrates in seiner Gesammtheit.











Zu Fig. 72. Probestücke des Frieses vom Denkmal des Lysikrates.

soleum ferner glauben Einige in den Friesen von Budrun im britischen Museum erkennen zu dürfen, aber das ist, wie ich fest überzeugt bin, ein Irrthum, und demnach besitzen wir von datirten architektonischen Sculpturen Nichts als den in der beiliegenden Tafel (Fig. 72) abgebildeten Fries von dem choragischen Denkmal des Lysikrates, einem der Tempelchen aus der Tripodenstrasse in Athen, deren wir schon Erwähnung gethan haben.

Choragos oder Choregos hies in Athen derjenige, welcher auf seine Kosten einen Chor zu einer öffentlichen Aufführung stellte, verpflegte und einüben liess. Der Chor hiess nach seinem Choragen, und, wenn er in der Aufführung den Sieg davon trug, erhielt der Choragos den Siegesehrenpreis, der unter Anderem in einem ehernen Dreifuss bestand, der, öffentlich aufgestellt und mit einer Inschrift versehn, welche die Hauptumstände des Sieges enthielt, das bleibende Denkmal der glücklich vollzogenen Staatsleistung war. Die Aufstellung dieser Siegesdreifüsse fand in Athen in einer am östlichen Abhang der Burg befindlichen, „die Dreifüsse" oder „Tripodenstrasse" genannten Strasse statt, und zwar standen die Dreifüsse auf dem Knaufe des Daches von eigens zu diesem Zwecke erbauten Rundtempelchen. Ein solches Tempelchen in zierlichem korinthischem Stil ist das bis heute erhaltene Siegesdenkmal des Choragen Lysikrates[98]), mit dessen Fries wir es hier zu thun haben, und welches, gemäss der Inschrift im 2. Jahre der 111. Olympiade (334 v. Chr.) errichtet wurde. Wenngleich auch nicht auf die Werkstatt eines bekannten Meisters zurückführbar, ist uns dieses Relief doch ein authentisches Monument aus der Zeit, in welcher Praxiteles' Schüler und Nachfolger in Athen blühten

Der Gegenstand der Darstellung ist aus dem sechsten der sogenannten homerischen Hymnen entnommen und in Kürze dieser.

Einstmals erschien Dionysos in seiner ganzen Jugendschöne am Meeresufer, wo ihn tyrrhenische Seeräuber sahen, und, in der Meinung, er sei ein Königssohn, für den ein grosses Lösegeld zu gewinnen sei, ergriffen und gefesselt in ihr Schiff brachten. Aber die Fesseln lösten sich von selbst; vergebens ermahnte der Steuermann, der die Göttlichkeit des Gefangenen erkannte, denselben zu befreien, die Räuber stachen in See und entführten ihre Beute. Da strömten plötzlich Weinfluthen über das Schiff, um Mast und Segel wanden sich Reben, Dionysos selbst erschien in Gestalt eines Löwen, die entsetzten Tyrrhener stürzten sich in's Meer und wurden in Delphine verwandelt. Diese Züchtigung der Seeräuber ist der Gegenstand unseres Reliefs, welches denselben aber in sinnigster Weise den Gesetzen der Plastik gemäss modificirt darstellt. Zunächst ist die Scene vom Schiffe an das Ufer des Meeres verlegt, was des Raumes wegen nothwendig ist, sodann sind die Wunderzeichen nicht dargestellt, weil sie nicht darstellbar sind oder doch höchst dürftig wirken würden, so namentlich die Verwandlung des Gottes in einen Löwen. „Die Lücke einer unsichtbaren, wunderbar bewegenden Kraft zwischen dem Gott und den Tyrrhenern hat daher der Künstler gefüllt mit den Satyrn und Silenen, den steten Begleitern des Gottes, das ist mit der Wirklichkeit und Wahrhaftigkeit einer menschlichen That, eines menschlichen Kampfes. Das Ganze ist nun ein echt plastischer Gegenstand geworden, ein ethisch-dramatischer Gehalt in voller Anschaubarkeit. In der Mitte ruht in der reizendsten Jünglingsgestalt und sorgloser, unbefangener Göttlichkeit Dionysos, auf einen Felsen gelagert und mit seinem Löwen

spielend, der nach der Weinschale verlangt. Das Thier vertritt hier zugleich den Löwen, in welchen der Gott nach dem Mythus sich verwandelte, die Schale vertritt die Weinfluthen des Wunders"[99]). Diese heitere und um das weiterhin Vorgehende unbekümmerte Ruhe des Gottes, welche sich den Satyrn in seiner nächsten Umgebung mittheilt, erinnert uns an die Wunderkraft, die im Mythus wirkend auftritt, während ein thätiges Eingreifen des Gottes den Gedanken an Wunderwirkung seiner überirdischen Kraft ganz entfernen würde. Das thätige Eingreifen, die handgreifliche Bestrafung der frechen Räuber bleibt den Begleitern des Gottes, den Silenen und Satyrn überlassen, welche ihr Amt nicht allein mit dem grössten Eifer, sondern unverkennbar auch in einer etwas burlesken, wenigstens derben und etwas komisch gefärbten bakchischen Begeisterung vollziehn. Mit Recht zeichnet Feuerbach besonders den einen alten Satyrn aus, der sich von einem Baumstamme einen tüchtigen Knittel abzubrechen bestrebt ist, während seine jüngeren Genossen schon erbarmungslos auf die überwundenen Tyrrhener dreinschlagen. Wer von diesen noch nicht gefasst und zu Boden geworfen ist, der flieht im angestrengtesten Laufe, von Widerstand ist keine Rede, aber auch die Flucht ist vergebens, denn über die physische Kraft der Satyrn hinaus wirkt die Wunderkraft des Gottes, und gewiss nicht ohne Absicht sind die durch diese Wunderkraft in Delphine verwandelten Räuber an die Enden des Reliefstreifens versetzt. Hier stürzen sie sich, halb noch menschlich gestaltet, halb schon in den Thierleib übergangen, in die Wellen hinunter. Die Mischgestalt dieser verwandelten Menschen ist unübertrefflich gelungen, die Übergänge der einen Form in die andere, der Sprungbewegung des menschlichen Körpers in die Bewegung, die sich tummelnden Delphinen eigen ist, sind auf's feinste verschmolzen, und die ganze Erfindung verdient besonders deshalb wirklich geistreich genannt zu werden, weil sie uns auch eine Mischung der Empfindungen vergegenwärtigt, einerseits die Angst der Flucht, andererseits das Behagen des Thieres, das seinem Elemente zueilt; man sieht, die Menschen werden wirklich zu Fischen. Gleiches Lob verdient die Formgebung in den Satyrn und in dem in der That grossartig schönen Körper des Gottes, welcher letztere noch dadurch für uns eine eigenthümliche Bedeutung gewinnt, dass er uns vor Augen führt, wie vollendete Weichheit der Formen mit Grossheit und Adel der Composition und der Auffassung durchaus verbunden sein kann. Gegenüber den weitverbreiteten falschen Vorstellungen von praxitelischer Weichheit ist dieser Dionysos von wahrhaft unschätzbarem Werthe. Auf die Compositionsbedingungen des ganzen Frieses habe ich schon früher (Band 1, S. 226) aufmerksam gemacht. Ich habe dort behauptet, dass die doppelte Bedingung dieser Composition, einerseits diejenige der Einheitlichkeit, die daraus hervorgeht, dass der Fries um das Rundtempelchen ununterbrochen rings umläuft, andererseits die Unmöglichkeit einer straffen Centralisirung, welche durch die Unmöglichkeit, die Composition gleichzeitig ganz zu übersehn, resultirt, dass diese doppelte Bedingung mit Geist und in vollkommen den Raumgesetzen entsprechender Weise erfüllt ist, und glaube nicht, dass meine Leser mir angesichts des Monumentes widersprechen werden. Die Einheitlichkeit ist durch die Hervorhebung der Mitte und die Symmetrie der Figurenanordnung zu beiden Seiten der Mitte gewahrt, während andererseits der Künstler dafür zu sorgen wusste, dass jedes gleichzeitig übersehbare Stück der gekrümmten Friesfläche ein für sich verständliches und interessantes Stück der Composition enthalte.

Über die minder sorgfältige Ausführung des Reliefs, welche von Einigen behauptet wird, wage ich nicht abzusprechen, da ich nur Gypsabgüsse des Monumentes kenne; nach diesen zu urteilen dürfte die scheinbare Oberflächlichkeit der technischen Ausführung grossentheils auf Rechnung der zerstörenden Einwirkungen der Zeit zu setzen sein, obwohl ich zugestehe, dass wir die medaillonartige Feinheit der Ausführung des Parthenonfrieses vermissen. Auf keinen Fall darf man diese geringere Schärfe der Ausführung als Charakterismus der Zeit betrachten, in welcher das Relief gemacht wurde, sondern sie fällt, soweit sie wirklich vorhanden ist, lediglich dem ausführenden namenlosen und vielleicht untergeordneten Künstler zur Last, während die Composition beweist, dass der Geist der Kunst damals lebendig war, wie in irgend einer Epoche.

ZWEITE ABTHEILUNG.

DIE SIKYONISCH-ARGIVISCHE KUNST.

SIEBENTES CAPITEL.

Lysippos' Leben und Werke[100]).

Lysippos, das grosse Haupt der peloponnesischen Kunst unserer Epoche, ist gebürtig von Sikyon, der Stadt, aus welcher wahrscheinlich auch Polyklet stammte. Seine Zeit wird von Plinius nur sehr allgemein durch die 113. Olympiade (328 v. Chr.) bezeichnet, während wir nach verschiedenen Umständen berechtigt sind zu glauben, er habe vielleicht schon Ol. 102, 1 (372 v. Chr.) als selbständiger Künstler gewirkt und sei Ol. 116, 1 (316 v. Chr.) noch thätig gewesen. Das würde freilich eine Künstlerlaufbahn von 56 Jahren ergeben, und obgleich eine solche Ausdehnung eines thätigen Künstlerlebens durchaus nicht undenkbar ist und noch einigermassen dadurch bestätigt wird, dass Lysippos in einem Epigramme als „Greis“ bezeichnet ist, so dürfte uns doch ein sogleich zu erwähnender Umstand geneigt machen, die Zeit der künstlerischen Thätigkeit des Lysippos etwas kürzer anzunehmen. Befugt sind wir hiezu, indem das oben angegebene früheste Datum sich auf eine Siegerstatue bezieht, die sehr wohl geraume Zeit nach dem erfochtenen Siege gemacht und geweiht worden sein kann. Jedenfalls ist es gewiss, dass das Datum bei Plinius in das höhere Lebensalter des Meisters und gegen das Ende seines Wirkens fällt. Der Grund, warum wir nicht gern glauben mögen, Lysippos sei 56 Jahre lang als selbständiger Künstler thätig gewesen, liegt darin, dass uns berichtet wird, er sei in seiner Jugend Erzarbeiter, also Handwerker gewesen. Von dem Handwerke ging er selbständig zur Kunst über, ohne einen Lehrer gehabt zu haben, wahrscheinlich doch

also im reifen Jünglingsalter. Dass er Autodidakt war wie der Athener Silanion, wird uns mehrfach bezeugt, während verschiedene Berichte der Alten ihn bald Polyklet's Doryphoros seinen Lehrmeister nennen lassen, bald angeben, er sei von dem Maler Eupompos von Sikyon, den er fragte, welchen Meister er nachahmen solle, auf das versammelte Volk hingewiesen worden, mit dem Bedeuten: die Natur, nicht ein Künstler sei nachzuahmen. In wiefern der jüngere Mann dieser Weisung nachkam, werden wir sehn, jedenfalls hielt er sich eben so sehr an die meisterlichen Vorbilder der älteren Zeit, aus denen er nach Varros Ausdruck nicht die Fehler, sondern das Vortreffliche in seine Werke herübernahm. Von seinem ferneren Leben wissen wir nicht Viel, nur das steht fest, dass er zu Alexander dem Grossen, den er von seiner Kindheit an in vielen Werken darstellte, in ein sehr nahes Verhältniss trat, ja dass er, wenn ein moderner Ausdruck hier gestattet ist, königlich makedonischer Hofbildhauer wurde. Dies spricht sich besonders darin aus, dass Alexander nur von Lysippos plastisch dargestellt, wie allein von Apelles gemalt und von Pyrgoteles in Stein geschnitten sein wollte, was er nach mehren unserer Gewährsmänner in Form eines Edictes aussprach. Da es aber nichtsdestoweniger Darstellungen des Königs von anderen Künstlern gab, so kann die Nachricht nur dahin verstanden werden, dass Alexander entweder die Bildnisse, die er sich selbst machen liess, ausschliesslich bei Lysippos bestellte, oder dass er diesem Künstler allein in eigener Person sass. Ausser diesem Verhältniss des Lysippos zum makedonischen Hofe, aus welchem mit Wahrscheinlichkeit hervorgeht, dass der Künstler den König auf seinen Zügen begleitet haben wird, wissen wir von demselben noch, dass er in fast unglaublicher Weise fleissig und fruchtbar gewesen ist. Er soll nicht weniger als 1500 Werke geschaffen haben, eine Zahl, die nach Plinius offenbar wurde, als nach Lysippos' Tode sein Erbe eine Casse erbrach, in welche der Meister von dem Honorar für jedes Werk ein Goldstück zu legen pflegte. Die Zahl von 1500 Werken ist allerdings enorm, allein sie bleibt denkbar, zumal wenn man weiss, dass Lysippos ausschliesslich Erzgiesser war, also hauptsächlich nur mit der Herstellung der Modelle, nicht eigentlich mit der Ausführung der Werke zu thun hatte, bei der er wenigstens ohne Zweifel fremde Hilfe in Anspruch nahm. Und da selbst wir noch in runder Summe einhundert menschliche Statuen von Lysippos namentlich nachweisen können, wobei wir die zahlreichen Thiere, Pferde, Hunde, Löwen gar nicht rechnen, so haben wir weder Grund noch Recht, an der grossen Fruchtbarkeit des Künstlers zu zweifeln, ja nicht einmal an der Zahl von 1500 Werken desselben. Um so verkehrter dagegen muss uns in doppelter Beziehung eine Notiz bei Petronius erscheinen, der gemäss Lysippos an die feine Vollendung eines einzigen Werkes hingegeben in Dürftigkeit gestorben wäre [101]).

Die uns bekannten Werke des Lysippos mit der Ausführlichkeit, die bei den Werken des Praxiteles geboten war, aufzuzählen, würde zwecklos sein, weshalb ich mich begnüge, dieselben meinen Lesern in einem raschen Überblicke vorzuführen. Wir können sie in fünf Classen theilen. Als die erste derselben nenne ich die Götterbilder. Unter diesen finden wir Zeus vier Mal, in Tarent, Sikyon, Argos und Megara. Der tarentinische Zeus war ein Koloss von 40 griech. Ellen (60′ rhein.), nach dem berühmten Sonnenkoloss von Rhodos der grösste der antiken Welt [102]); der megarensische war mit den (neun) Musen gruppirt. Sodann ist uns ein Poseidon in

Korinth bekannt und ein rhodischer Helios (Sonnengott) auf seinem Viergespann, oder genauer nach dem alten Zeugniss zu berichten: ein Viergespann mit dem Helios der Rhodier. An dieser Statue fand Nero besonderes Gefallen und liess sie — vergolden. Mit der Erhöhung des Geldwerthes der Statue aber verlor, wie Plinius weiter erzählt, die Erscheinung derselben an Anmuth, was uns ganz besonders dann sehr denkbar wird, wenn wir wissen, dass ein Hauptverdienst des Lysippos in der Feinheit der Ausführung bestand; deshalb zog man das Gold wieder herunter, und in diesem Zustande ward die Statue für kostbarer als zuvor gehalten, obgleich die Narben und Einschnitte, in denen das Gold befestigt war, zurückblieben.

Von im eigentlichen Sinne jugendlichen Gottheiten können wir eine Gruppe des mit Hermes um den Besitz der Lyra streitenden Apollon, einen Dionysos, einen in Thespiä später als der praxitelische aufgestellten Eros nachweisen. Diesen gesellt sich aus niederem göttlichem Range ein Satyr in Athen und — ein für die Beurteilung des Lysippos wichtiges Werk — die erste eigentlich allegorische Figur der griechischen Plastik, eine Darstellung des Kairos, der „Gelegenheit". Nach zahlreichen Besprechungen dieser Statue bei alten Dichtern und Prosaikern können wir uns dieselbe ziemlich anschaulich vergegenwärtigen. Sie erschien in der Gestalt eines zarten Jünglings mit verschämtem Blicke, dem der erste Flaum des Bartes sprosste. Das Haupthaar hing nach vorn lang herab, während der Hinterkopf, ohne ganz kahl zu sein, nur kurzes, nicht fassbares Haar trug, anzudeuten, das man die Gelegenheit, ehe sie vorübergeht, beim Schopf ergreifen müsse. Die Füsse waren geflügelt und standen mit den Zehen auf einer Kugel, eine Anspielung darauf, dass der günstige Augenblick im Nu vorübereile, in der rechten Hand trug die Statue eine Wage, die Allegorie des schwankenden Glückes, in der linken ein Scheermesser, anzudeuten, dass das Glück auf der Schärfe des Messers stehe. Soviel von der äusseren Erscheinung dieser allerdings sinnreichen aber ohne Zweifel frostigen Erfindung, die näher zu beurteilen weiterhin der Ort sein wird.

Als die zweite Classe der lysippischen Werke müssen wir die Heroenbilder erwähnen oder, genauer gesprochen, die Bilder eines Heros, des Herakles, denn nur diesen stellte Lysippos, so viel wir wissen, dar, diesen aber auch in zahlreichen Wiederholungen. Da man wohl nicht mit Unrecht das Heraklesideal der späteren Kunst auf das Vorbild des Lysippos zurückgeführt hat, so verlohnt es sich der Mühe zusammenzustellen, was wir über die verschiedenen Heraklesstatuen des Meisters wissen.

Die grösste Statue war ein Koloss in Tarent, der von Fabius Maximus nach Rom geschleppt wurde, später nach Constantinopel kam, wo er im Hippodrom aufgestellt, im Jahre 1202 aber von den Lateinern eingeschmolzen wurde. Die genaueste Beschreibung liefert uns der byzantinische Schriftsteller Niketas.

Der Heros sass ohne alle Waffen auf einem mit dem Löwenfell bedeckten Korbe, der zu der Reinigung der Augeiasställe in Bezug steht, also auf die Mitte der mühvollen Erdenlaufbahn des Herakles hindeutet. Demgemäss war er aufgefasst als trauernd über sein hartes Schicksal. Das rechte Bein und der rechte Arm waren ganz ausgestreckt, das linke Bein dagegen gebogen, der linke Ellenbogen auf das Knie gestützt, während das sorgenschwere Haupt in der geöffneten linken Hand ruhte. Brust und Schultern waren breit gebildet, der Körper fleischig, die Arme

wuchtig, das Haar kurz und dicht. Die Grösse der Statue war so bedeutend, dass nach einer Angabe ein um ihren Daumen gelegtes Band zum Gürtel eines Mannes ausreichte, nach einer anderen das Schienbein die Länge eines Menschen hatte. Als Nachbildungen gelten nicht wenige Gemmenbilder[103]), die aber keine Gewähr der Treue selbst in Hauptsachen der Composition bieten und in Einzelheiten augenscheinlich abweichen. Was erhaltene statuarische Nachbildungen anlangt, so kann erst später von dem Verhältnisse gesprochen werden, in welchem der berühmte vaticanische Heraklestorso des Apollonios, Nestor's Sohn von Athen, zu dieser oder zu einer weiterhin zu nennenden Statue des Lysippos steht.

Verwandt in mehr als einem Betracht scheint mit dem tarentiner Koloss eine zweite Statue des Helden gewesen zu sein, die wir freilich nur aus Epigrammen kennen. Nach ihnen war auch dieser Herakles waffenlos, aber diesmal hatte ihm Eros die Waffen geraubt. Wir haben also einen verliebten Herakles, obgleich wir nicht entscheiden können, welche Schöne sich der Bildner als Gegenstand der Liebe des Helden dachte. Auf Omphale dürfen wir schwerlich rathen, da die Dichter von der Weiberkleidung, die Herakles im Dienste der Omphale trug, kaum ganz geschwiegen hätten. Ob wir in Gemmenbildern, die den so eben erwähnten ungefähr ähnlich sind[104]), Nachbildungen besitzen, muss besonders deshalb als ungewiss erscheinen, weil in ihnen Herakles, auf dessen Schulter Eros sitzt, mit der Keule bewehrt ist; von statuarischen Nachbildungen ist bisher Nichts bekannt.

Ganz unnachweislich ist uns die Gestalt eines Herakles, der in Sikyon aufgestellt war, falls wir nicht annehmen wollten, dass dieser Herakles das Vorbild der berühmten farnesischen Statue des Atheners Glykon gewesen sei, von der wir später handeln werden. Wahrscheinlicher jedoch geht diese auf eine im Kynosarges bei Athen[104a]) aufgestellte, auf einer attischen Schaumünze nachweisbare lysippische Heraklesstatue zurück, welche durch ein viel geringeres Exemplar derselben Darstellung im Palaste Pitti in Florenz mit der die Inschrift „Werk des Lysippos (ΛΥΣΙΠΠΟΥ ΕΡΓΟΝ)“ als lysippisch, d. h. als Copie nach Lysippos, auf's bestimmteste bezeichnet ist.

Genauer bekannt ist uns sodann noch eine ganz kleine aber dabei in den Formen grossartig aufgefasste und grossartig wirkende Statue des Herakles, welche unter dem Namen „epitrapezios“ d. h. „Herakles als Tafelaufsatz“ bekannt ist, und zuerst in Alexander's, dann in Hannibal's, endlich in Sullas Besitze gewesen sein soll. Auch diese Statue war in sitzender Stellung, aber auf einem mit dem Löwenfell bedeckten Felsblocke ruhend dargestellt und hielt, den Blick des heiteren Angesichts nach oben gerichtet, den Becher in der Rechten, die Keule in der Linken. Dass diese Darstellung den vergöttert am Mahle des Zeus ruhenden Helden angehe[105]), bezweifle ich eben so entschieden, wie die Zurückführbarkeit des vaticanischen Torses auf dies Vorbild; vielmehr dürfte die Statue sich in heiterer Auffassung auf den bekannten Esser und Trinker Herakles beziehn — schon der Felsensitz verbürgt uns den irdischen Schauplatz — und eben dadurch sich zum Tafelaufsatz, als Muster eines tüchtigen Zechers, vortrefflich geeignet haben.

Endlich stellte Lysippos noch die Arbeiten des Herakles dar, die ursprünglich für Alyzia in Akarnanien bestimmt waren, von dort aber durch einen römischen Feldherrn nach Rom versetzt wurden. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir hier

an zwölf getrennte Erzgruppen zu denken, und möglicherweise ist eine kleine Reihe erhaltener statuarischer Darstellungen der Arbeiten des Herakles auf dieselben zurückzuführen, eine Annahme, die sich auch dadurch empfiehlt, dass die Motive der Composition mehrer dieser Gruppen in späteren Reliefdarstellungen wiederkehren. Dieser Art ist eine Gruppe des Löwenkampfes, die wenig variirt in Florenz und in Oxford[106]) sich findet, ferner der Kampf mit der Hydra im Capitol[107]), derjenige mit Geryon im Vatican[108]), die Fortschleppung des Kerberos daselbst[109]), die Einfangung des Hirsches, die am schönsten aus Pompeji bekannt, aber nicht eben gar zu verschieden in Campana's Sammlung statuarisch wiederholt ist[110]). Will man ferner annehmen, das Lysippos so gut wie andere Künstler[111]), ohne sich streng an die eigentlichen Zwölfkämpfe, d. h. an die von Eurystheus aufgegebenen Arbeiten zu halten, von diesen einige, die sich zu statuarischer Darstellung wenig eigneten, wie die Vertreibung der stymphalischen Vögel und die Reinigung der Augeiasställe, durch andere Kämpfe des Helden ersetzt habe, was gewiss nicht unwahrscheinlich ist, so dürfte man auch noch das Ringen mit Antäos, das sich in geringer Variation in einer englischen Privatsammlung (Smith Barry) und in Florenz[112]) findet, und die Bändigung des Kentauren in einer schönen florentiner Gruppe[113]) zu dieser Reihe von Darstellungen der Heraklesthaten rechnen, die Lysippos' alyzische Gruppen zu Vorbildern haben. Und endlich scheint eine kleine Bronze im britischen Museum, Herakles mit den Äpfeln der Hesperiden[114]), so sehr lysippische Formen und Verhältnisse zu zeigen und lysippischen Kunstgeist zu athmen, dass auch sie in dieser Reihenfolge ein Plätzchen zu beanspruchen ein Recht hat. Will man die hier vorgetragene Vermuthung, die ich jedoch weit entfernt bin für sicher zu geben, als wahrscheinlich anerkennen, so würden nur noch vier von den zwölf Thaten des Herakles aufzusuchen sein: die Stierbändigung, die Einfangung des Ebers und die Kämpfe mit der Amazone und mit Diomedes[115]), während die oben angeführten Gruppen sich ohne Mühe so ordnen liessen, dass unter ihnen diejenige Symmetrie und gegenseitige Entsprechung, die wir bei gemeinsamer Aufstellung fordern müssen, in einer Weise hervortritt, die Manchen überraschen dürfte.

Die dritte Classe der lysippischen Werke bilden die Porträts. Dieselben fallen unter verschiedene Kategorien. Die relativ geringste Bedeutung können wir fünf Siegerstatuen für Olympia beilegen, weil diese am wenigsten eigentliche Porträts sein mussten. Allerdings mochten sie aber als nackte Männerstatuen dem Künstler Gelegenheit zur Anwendung seines neuen Gestaltenkanons bieten, von dem wir weiter unten handeln werden. Die Bedeutung einer angeblich lysippischen Statue des Sokrates vermögen wir nicht zu ermessen; wichtig dagegen erscheinen die Porträts der Praxilla, ferner des Äsop und der sieben Weisen[116]), weil bei diesen das Hauptgewicht der Darstellung weniger auf die persönliche Ähnlichkeit als darauf fällt, diese zum Theil sogar sagenhaften (Äsop) und schwerlich in verbürgter Weise überlieferten Gestalten nach feinem Charakterismus ihres persönlichen Wesens und ihrer geschichtlichen Eigenthümlichkeit zu bilden. Die grösste Bedeutung aber fällt unbestreitbar den Porträts Alexander's des Grossen zu. Wir haben schon oben erwähnt, dass Lysippos den König in vielen Werken von seiner Kindheit anfangend darstellte, wir haben hinzuzufügen, dass seine Porträts diejenigen anderer Künstler an Lebendigkeit der Auffassung weit übertrafen. Namentlich waren es gewisse Eigenthümlichkeiten in der

äusseren Erscheinung Alexander's, welche von anderen Künstlern einseitig aufgefasst den Charakter in seiner Gesammtheit verwischten, und die nur Lysippos in ihrer vollen Verschmelzung wiederzugeben wusste. Der König pflegte den Kopf etwas nach der rechten Schulter geneigt zu tragen, sein Blick war klar, aber er hatte kein grosses und glänzendes Auge, sondern dasjenige, was die Alten *τὸ ὑγρόν* „das Feuchte" nennen, und was dem Blicke der Aphrodite, des Dionysos, des Eros eigen ist. Mit Recht scheint mir Feuerbach[117]) dieses „Feuchte" im Auge auf ein schwärmerisches Element im Charakter Alexander's zu beziehn, den er etwas gewagt aber treffend einen romantischen Helden nennt. Andere Künstler, welche jene Neigung des Hauptes und dies Schwärmerische im Auge darstellen wollten, verwischten dadurch, wie Plutarch bezeugt, das Mannhafte und Löwenmässige in der Physiognomie Alexander's, während uns die Beschreibung einer lysippischen Hauptstatue zeigt, wie glücklich der Meister diese Elemente zu verwerthen wusste. Diese Statue, der Lysippos im Gegensatze zu Apelles, der den König mit dem Blitz in der Hand malte, den Speer als das Attribut der Welteroberung in die Hand gegeben hatte, wandte das wahrscheinlich behelmte Haupt und den schwärmerischen Blick nach oben, gleichsam zum Zeus empor, als wolle der Held von diesem, für dessen Sohn er sich ausgab, die Theilung der Weltherrschaft fordern. In diesem Sinne schrieb ein Dichter auf die Basis einer lysippischen Alexanderstatue die Verse.

Aufwärts blicket das Bild zu Zeus als spräch' es Worte:
Mein sei die Erde, du selbst herrsche, o Gott, im Olymp!

Eine andere Statue stellte Alexander zu Rosse dar, unbedeckten Hauptes, mit strahlenförmig wallendem Haupthaar, dessen mähnenartiger Wurf (die *ἀναστολὴ τῆς κόμης*) überhaupt ein Charakterismus des Alexanderkopfes ist. Ausser diesen beiden Darstellungen vermögen wir von den vielen lysippischen Statuen des makedonischen Königs nur noch zwei nachzuweisen, welche Theile von grösseren Gruppen bildeten. Die erstere dieser Gruppen, an der Leochares mitarbeitete, vergegenwärtigte eine Löwenjagd Alexander's; der König erschien mit dem von seinen Hunden bedrängten Thiere in lebensgefährlichem Kampfe, in welchem ihm Krateros zu Hilfe eilte. Dieser hatte die Gruppe zum Andenken in Delphi geweiht. Ungleich ausgedehnter war die zweite, welche in der makedonischen Hauptstadt Dion als deren schönste Zierde aufgestellt und ganz von der Hand des Lysippos war. Sie war ein Monument der Schlacht am Granikos und umfasste ausser neun Kriegern zu Fuss die fünfundzwanzig Reiter, welche als Genossen des Königs beim ersten Angriff in jener Schlacht an seiner Seite gefallen waren, alle auf Befehl Alexander's vollkommen porträtähnlich gebildet.

Von Porträts Alexander's sind uns manche erhalten, aber nur wenige durchaus sichere, und unter diesen kaum eines, welches lysippischer Kunst würdig ist. Unter den Büsten gilt als treues, aber freilich geistlos aufgefasstes Bildniss diejenige, welche, vom Ritter Azara bei Tivoli gefunden und an Napoleon geschenkt, im Louvre steht, mit der Inschrift ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΦΙΛΙΠΠΟΥ ΜΑΚΕ[ΔΟΝΙΟΣ] (Fig. 73. a); viel bedeutender, aber allerdings nicht ganz unzweifelhaft und von Einigen für einen Kopf des Helios gehalten, ist die Büste im Capitol (Fig. 73. b), die man auf die oben erwähnte lysippische Reiterstatue zurückführen will. Allerdings fehlt es den Zügen nicht an Indi-

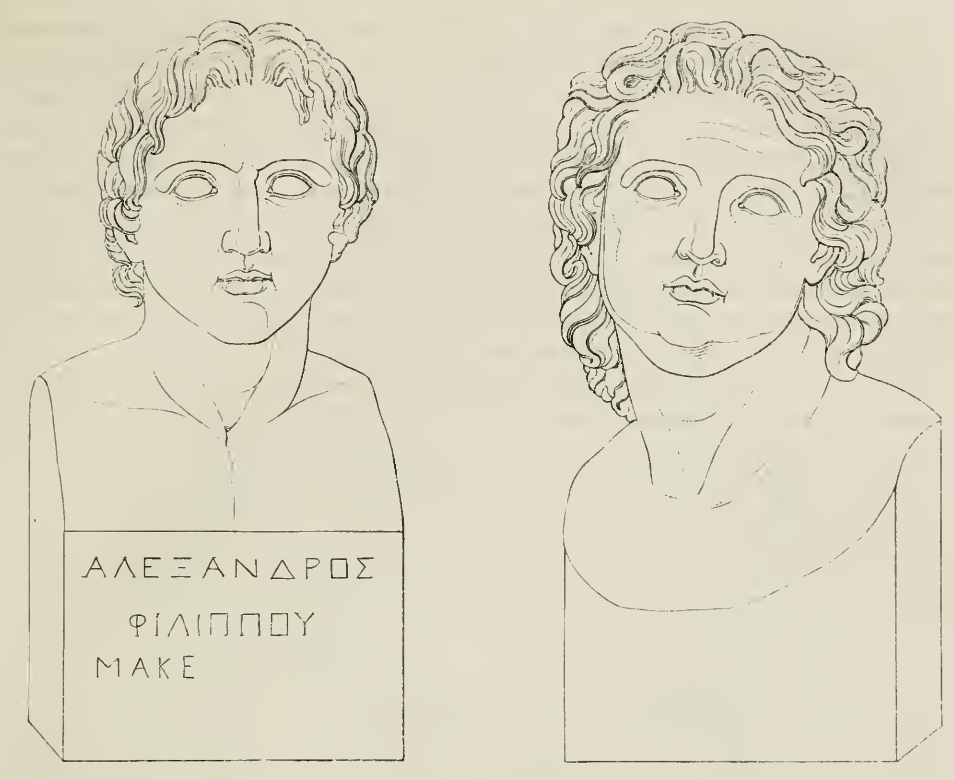


Fig. 73. Porträtbüsten Alexander's, a. im Louvre, b. im Capitol.

vidualität und die Ähnlichkeit mit der Azara'schen Büste leuchtet ein, aber das Porträt ist bis zum höchsten möglichen Grade der Idealität gesteigert. Die Conception übertrifft die Ausführung an Grossartigkeit und Freiheit, und lässt auf ein lysippisches Vorbild schliessen, auf welches auch die vortreffliche Behandlung des Haares, in der Lysippos besonders ausgezeichnet war, hinweist. Ebenso erinnert die Neigung des Hauptes an die Beschreibungen, die wir von Alexander's Persönlichkeit besitzen, und die geistreiche Art, wie diese Neigung mit der energischen Bewegung des Kopfes verschmolzen ist, mahnt ebenfalls an lysippische Auffassung, so dass die oben angeführten Zweifel an der Bedeutung der Büste kaum stichhaltig und wir berechtigt sein dürften, dieselbe als eine Nachbildung nach unserem Meister anzuerkennen.

Sehr bestimmt muss ich mich aber hier, wie schon früher, dagegen erklären, den Kopf des sogenannten sterbenden Alexander in Florenz an solchen anzuerkennen[118]). Ich gebe zu, dass man in den Zügen dieses Idealkopfes eine flüchtige Ähnlichkeit mit der capitolinischen Büste, aber auch nicht mehr als diese, herausfinden kann, bin aber fest überzeugt, dass Feuerbach[119]) mit Recht behauptet, kein griechischer Künstler würde je ein idealisirtes Porträt mit dem Ausdruck eines schmerzhaften Todes dargestellt haben. Dieser Ausdruck aber des Schmerzes, und zwar, was ich nicht scharf genug glaube betonen zu können, des physischen Schmerzes ist diesem Kopfe in der schärfsten Weise aufgeprägt, und mit diesem Ausdrucke physischen

Schmerzes konnte ein Alexander um so weniger dargestellt werden, als er nicht etwa im siegreichen Kampfe glorreich unterging, sondern bekanntlich einen ziemlich unrühmlichen Tod fand. O. Müller hat den florentiner Kopf ein Räthsel der Archäologie genannt; ich glaube noch heute dieses Räthsel gelöst zu haben, indem ich auf Kapaneus verwies, der in trotziger Kraft die Zinnen Thebens bereits erklommen hatte, als er von einem Blitze des Zeus in den Nacken getroffen und von der Sturmleiter herabgestürzt wurde. Mit der Vorstellung von dem Ideale dieses Heros und mit der bezeichneten Situation stimmt die Büste vollkommen überein, wie ich das an einem andern Orte[120]) ausgeführt habe, und diese Erklärung befreit uns nicht allein von einem ungelösten Räthsel, sondern von einer Vorstellung über die griechische Plastik, die ich für bodenlos verkehrt halten muss.

Neben den beiden oben angeführten Büsten muss ich hier auch noch einige Statuen Alexander's erwähnen, die von den erhaltenen noch verhältnissmässig den

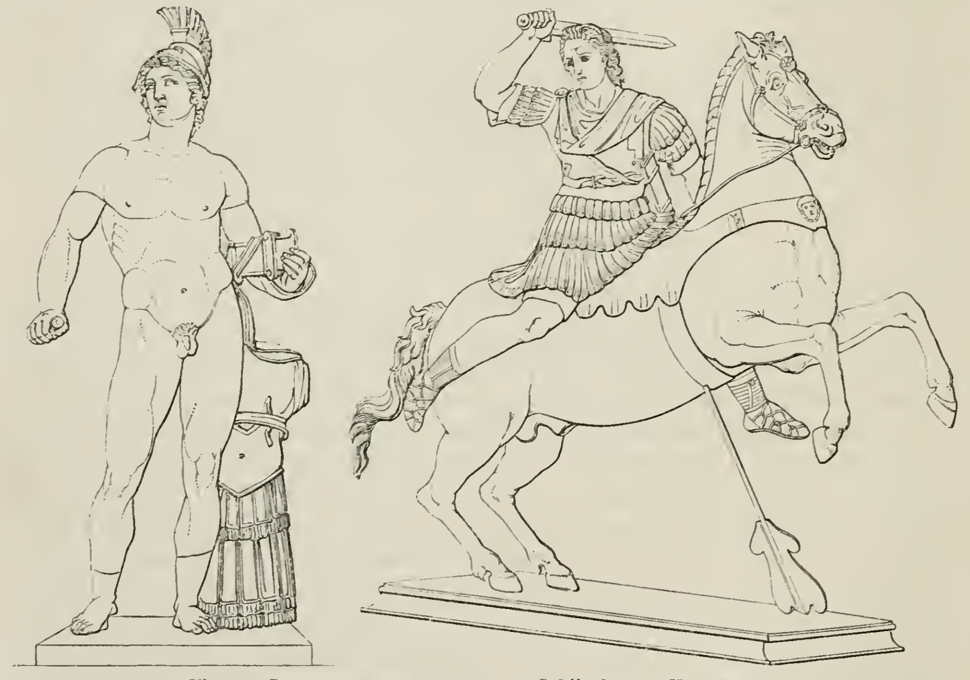


Fig. 74. Statuen Alexander's, a. aus Gabii, b. aus Herculaneum.

meisten Anspruch darauf haben, auf lysippische Vorbilder zurückgeführt zu werden. Die erstere (Fig. 74. a) aus Gabii, unter Lebensgrösse, stellt den König gemäss der speerbewehrten Statue des Lysippos dar[121]), und vergegenwärtigt uns die besprochene Wendung des Kopfes nach oben; die andere, ein Bronzefigürchen aus Herculaneum (Fig. 74. b), zeigt Alexander auf dem Bukephalos, einhauend auf einen am Boden liegend oder kniend gedachten Feind, und kann möglicherweise auf die Figur des Königs in der lysippischen Granikosgruppe zurückgehn. Manche andere Statuen, die in der Haltung mehr oder weniger mit der ersteren der hier mitgetheilten übereinstimmen, die aber weder lysippischen Geist noch lysippische Formen zeigen, glaube ich als für unsere Zwecke gleichgiltig übergehn zu dürfen. Erwähnen aber muss ich

in dieser Besprechung der Porträtdarstellungen des Lysippos, dass derselbe neben Alexander auch noch dessen Freunde, Feldherrn und Nachfolger darstellte; wenigstens ist uns eine Statue des Hephästion und eine solche des Königs Seleukos I. bezeugt, von denen wir aber Näheres nicht wissen.

Wir wenden uns demnach zu der vierten Classe der lysippischen Werke, zu den Genrebildern. Wir kennen ihrer freilich nur zwei, die uns aber in mehrfachem Betracht wichtig sind. Das erstere gehört in die Gattung der athletischen Genrebilder wie der Diskobol Myron's und wie mehre Statuen Polyklet's. Es stellte einen Apoxyomenos, d. i. einen Athleten dar, welcher nach vollendeter Übung oder nach erfochtenem Siege den Körper mit den Schabeisen (Stlengis) vom Staube des Ringplatzes reinigt. Agrippa hatte die Statue vor seinen Thermen in Rom aufgestellt, von wo sie Tiberius in seine Gemächer versetzte, so grosses Gefallen fand er an dem Bilde. Aber auch das römische Volk theilte dieses Gefallen und forderte die Zurückgabe der Statue an die Öffentlichkeit mit solchem Ungestüm, dass der Kaiser nachgeben und dieselbe an ihrem früheren Standorte wieder aufstellen musste. Eine Marmornachbildung, und zwar eine der vorzüglichsten des Alterthums, besitzen wir in der auf der unten folgenden Tafel (Fig. 75) abgebildeten vor noch nicht langen Jahren aufgefundenen Statue des Braccio nuovo im Vatican, auf welche wir bei der Besprechung des lysippischen Kunstcharakters näher zurückkommen werden. Das zweite Genrebild des Lysippos stellte eine betrunkene Flötenspielerin dar, von der wir ebenfalls unten noch ein Wort zu sagen haben.

Als fünfte Classe der Werke unseres Meisters endlich haben wir der Thierdarstellungen zu gedenken. Von der Löwenjagd Alexander's haben wir gesprochen, eine zweite Jagd führt Plinius ausserdem an; zu einer ähnlichen Composition mochte ein gefallener Löwe gehören, der von Agrippa aus Lampsakos weggenommen wurde. Zahlreiche Viergespanne verschiedener Art mögen mit Porträts Alexander's und der Seinen verbunden gewesen sein, wie ja auch Euphranor Philipp und Alexander auf Viergespannen darstellte; aber es scheint, dass Lysippos das Pferd auch zum Gegenstand eigener, nicht mit grösseren Compositionen verbundener Darstellungen machte; wenigstens beschreibt uns ein Epigramm ein ungezäumtes Pferd von besonders lebendigem Ausdrucke, wie es die Ohren spitzt und den einen Vorderhuf hebt, eine Darstellung, die wir nur als selbständig denken können.

ACHTES CAPITEL.

Der Kunstcharakter des Lysippos.

Um zur grösstmöglichen Klarheit über Lysippos' Kunstcharakter zu gelangen, betreten wir denselben Weg, der sich uns, so hoffen wir, bei anderen grossen Künstlern bewährt hat: wir suchen die Urteile der Alten prüfend zu verstehn, und was sie uns lehren aus den uns bekannten Werken des Meisters zu ergänzen.

Wir beginnen mit wiederholter Hervorhebung der durchaus unzweifelhaften und wichtigen Thatsache, dass Lysippos ausschliesslich Erzgiesser war. Indem er hiedurch in Anbetracht der Technik in den bestimmtesten Gegensatz zu dem nur Marmor bearbeitenden Skopas und zu Praxiteles tritt, der, obwohl auch Erzgiesser, doch im Marmor glücklicher und deshalb auch berühmter war, stellt sich uns Lysippos als Fortsetzer der Kunstweise dar, welche in seiner Heimath in Sikyon und in dem mit Sikyon immer eng verbundenen Argos auch in der vorigen Periode den unbedingten Vorzug vor jeder andern Technik, namentlich aber vor der Marmorsculptur gehabt hatte. Diese Stellung des Lysippos in Bezug auf das Technische, in welchem er übrigens, wie schon seine grosse Fruchtbarkeit und die Kolossalität mehrer seiner Werke beweist, zum höchsten Grade der Gewandtheit und Meisterschaft gelangt sein muss, weist uns zunächst darauf hin, zu untersuchen, in wiefern er auch in Hinsicht auf das mehr Innerliche und Geistige der Kunst den Traditionen der Schule Polyklet's getreu ist und im Gegensatze zu seinen attischen Zeitgenossen und dem Grundcharakter der eigentlich attischen Kunst steht, wie dieser sich in allen Schöpfungen attischer Meister von Phidias an bis zu den Schülern des Skopas und Praxiteles und noch weiter abwärts offenbart.

Wir haben gefunden und in früheren Untersuchungen darzulegen gesucht, dass, während die attische Kunst in ihren bezeichnendsten und massgebenden Leistungen darauf ausging, das Innerliche des Menschen, das Leben des Geistes und des Gemüthes in der körperlichen Form zur Erscheinung zu bringen, während die attische Kunst, um es mit einem Worte zu sagen, vom Streben nach dem im eigentlichen Sinne Idealen beherrscht wurde, die peloponnesische Kunst, an deren Spitze Polyklet erscheint, in gleichem Masse überwiegend das physische Wesen des Menschen in seiner höchsten Schönheit und in seiner vollendetsten Erscheinung zum Gegenstande ihrer Darstellungen wählt. Fragen wir uns jetzt, ob sich diese Haupttendenz der Kunst von Sikyon-Argos in Lysippos fortsetzt, so wenden wir uns zunächst an seine Werke. Was finden wir? Auf den ersten Blick die grösste Mannigfaltigkeit, einen Kreis der Gegenstände, welcher sich von Götterbildern zu Thierdarstellungen erstreckt und uns in seiner weiten Ausdehnung eine bestimmte Antwort auf unsere Frage zu verweigern scheint. Bei näherer Betrachtung aber gestaltet sich die Sache wesentlich anders. Was zunächst die Götterbilder des Lysippos anlangt, so wird nicht ein einziges derselben in Bezug auf idealen Gehalt oder geistige Auffassung auch nur vorübergehend gelobt, selbst diejenigen Statuen nicht, bei denen die Aufforderung zu einem derartigen Lobe den Schriftstellern gleichsam vor den Füssen lag. Der Zeuskoloss in Tarent wird nur wegen seiner Grösse, der Sonnengott augenscheinlich nur wegen seiner körperlichen Schönheit genannt, und dem entsprechend finden wir unter den Urteilen der Alten über Lysippos auch nicht ein einziges Wort, welches hohe Idealität wie bei Phidias oder ergreifenden Ausdruck der Leidenschaft wie bei Skopas und Praxiteles hervorhöbe. Dazu kommt ein Anderes. Unter den Götterbildern des Lysippos ist ausser dem Sonnengotte nicht eine neue Erfindung, nicht eine Gestalt, die nicht von anderen Meistern vor ihm gebildet worden wäre. Etliche neuere Schriftsteller gefallen sich darin, Lysippos zum Schöpfer des Poseidonideals zu machen, aber sie thun dies ohne jegliches Recht. Denn, wenn wir auch davon absehn wollen, dass Phidias in dem westlichen Parthe-

nongiebel einen Poseidon geschaffen hat, der das Ideal dieses Gottes in den uns erhaltenen Theilen mit der wunderbarsten Grossartigkeit darstellt, wenn wir das auch gar nicht in Anschlag bringen wollen, so hat Skopas mit seinem Poseidon in der Achilleusgruppe, und hat Praxiteles mit seinen zwei Poseidonstatuen (in der Zwölfgöttergruppe und in der Verbindung mit Apollon) mindestens eben so grossen Anspruch auf den Ruhm, des Meergottes kanonischen Idealtypus geschaffen zu haben, als Lysippos. Die anderen Göttergestalten dieses Künstlers aber sind vor ihm mustergiltig vollendet gewesen, und der einzige Gott, von dem wir dies nicht nachweisen können, der Sonnengott der Rhodier, kann hier nur sehr gering in's Gewicht fallen. Denn erstens bot der von seinem Naturobject kaum gelöste Helios an sich keine Gelegenheit zur Darstellung göttlicher Erhabenheit, sondern konnte, seinem Wesen und seiner Function als Sonnenführer gemäss nur in einer prächtigen körperlichen Erscheinung, die wir Lysippos vollkommen zutrauen, seinen Idealtypus finden, und zweitens scheint in dem Werke des Lysippos das Gespann von grösserer Bedeutung gewesen zu sein als der Lenker auf demselben, es müsste denn eine seltsame Grille des Plinius gewesen sein, dies Werk als „Viergespann mit dem Sonnengotte“ anstatt als Sonnengott auf dem Viergespann anzuführen. Wir sind nicht berechtigt dies anzunehmen, wohl aber befugt, Plinius' Ausdrucksweise als feinen Wink zu benutzen.

Frei erfunden hat auf dem Idealgebiet Lysippos nur einmal, und was? die Allegorie des günstigen Augenblickes, die erste durchgeführte Allegorie, von der wir in der griechischen Kunst wissen, denn, in wiefern Euphranor's die Hellas bekränzende „Tapferkeit“ in diese Classe gehört, vermögen wir nicht zu beurteilen. Ich habe diese Erfindung schon oben als sinnreich aber als frostig bezeichnet, und ich bin fest überzeugt, dass mir keiner meiner Leser widersprechen wird, wenn ich sie mit Brunn das Erzeugniss einer durchaus unkünstlerischen Reflexion nenne, „unkünstlerisch, weil sie die Formen, durch welche die Kunst sprechen soll, zur Bezeichnung von etwas Anderem missbraucht, als diese durch sich selbst darzustellen vermögen.“ Zur Herstellung eines solchen Werkes gehört nur Witz, nur kühler Verstand, kein Funke Begeisterung und kein ideal gestimmter Genius, es ist eine Verirrung der Kunst, und wenngleich ich dies Werk nicht zum Ausgangspunkte einer Untersuchung über Lysippos' Kunstcharakter machen möchte, so glaube ich doch, dass es uns lehrt: die Art genialer Phantasie, welche zur Schöpfung von Idealen im eigentlichen Sinne, zum Gestalten des Übersinnlichen gehört, ist Lysippos abgegangen.

Obgleich wir durch diese Einschränkung des lysippischen Kunstgebietes schon ein gutes Stück festen Boden zur positiven Beurteilung seines Charakters gewonnen haben, müssen wir doch einstweilen noch mit der negativen Kritik fortfahren; Eines wenigstens muss noch mit aller Schärfe hervorgehoben werden: Frauenschönheit darzustellen war nicht Lysippos' Sache, und auch die zarte Schönheit männlicher Jugend hat er wenigstens gewiss nicht mit Vorliebe behandelt. Es ist ohne Zweifel charakteristich, dass wir unter den Werken des Lysippos nur dreimal Darstellungen von Weibern überhaupt finden, von denen zwei nicht in Anschlag kommen können, wo es sich um Frauenschönheit als solche handelt. Denn, wenngleich Lysippos' trunkene Flötenspielerin nicht ganz auf einer Linie mit der trunkenen alten Frau Myron's steht, als weibliche Schönheit wird sie Niemand ansprechen. Und das Por-

trät der Praxilla kann mir ebenfalls nicht entgegengehalten werden, denn, abgesehn von der Frage, ob Praxilla schön oder nicht schön war, kam es bei diesem Porträt auf den Reiz der Form durchaus nicht an, sondern lediglich auf den Ausdruck der geistigen Persönlichkeit in den individuellen Zügen. Somit bleiben nur die mit Zeus zusammen in Megara aufgestellten Musen übrig, denen wir aber mit vollem Recht einen untergeordneten Rang unter Lysippos' Werken anweisen dürfen, da Plinius, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, die vorzüglichen Werke des Meisters aufzuzählen, sie durchaus unerwähnt lässt und wir sie nur aus einer Notiz des Pausanias kennen.

Was aber zarte männliche Jugendschöne anlangt, so finden wir allerdings drei Werke, in denen sie als für die Darstellung wesentlich vorausgesetzt werden muss: die Gruppe des Hermes und Apollon, den Dionysos und den Eros, zu denen wenigstens möglicherweise der Satyr als viertes sich gesellt [122]). Das ist aber auch Alles, denn die Darstellungen des Kindes, Knaben und Jünglings Alexander wird man hier nicht geltend machen können, da bei diesen auf die zarte Schönheit des Körpers als solche wenigstens sicher nicht das Hauptgewicht fällt. Die übrige grosse Masse der lysippischen Statuen zeigt mehr oder weniger reife Männlichkeit, ja, wenn wir dieselben einzeln zählen wollten, so dürfte die Mehrzahl derselben als höheren Lebensaltern angehörend sich erweisen. Auch in diesem Punkte erscheint demnach Lysippos in sehr entschiedenem Gegensatze zu seinen attischen Zeitgenossen, für deren hervorragendste Leistungen wir blühende Jugend als unentbehrliches Element anerkannt haben; er stellt sich dagegen auch in dieser Hinsicht so gut wie in dem Mangel des eigentlich Idealischen als verwandt dar mit Künstlern wie Polyklet, Myron und Pythagoras, in deren Werken die Weiber einen unterordneten Platz einnehmen und die, wenngleich nicht das höhere Alter, so doch die vollkräftige Ausbildung des männlichen Körpers mit sichtbarer Vorliebe zu ihren Darstellungen wählen.

Die Wahrnehmung gewisser Berührungspunkte zwischen der Kunst des Lysippos einerseits und derjenigen des Pythagoras, Myron und Polyklet andererseits fordert uns auf, etwas näher zu untersuchen, in welcher Weise und bis zu welchem Grade der Charakter dieser Künstler verwandt sei, und in welchen Eigenthümlichkeiten Lysippos sich von den genannten älteren Meistern unterscheide.

Die Vergleichungspunkte zwischen Lysippos und Pythagoras fallen wesentlich in den materiellen und formellen Theil der Kunst. Zunächst sind Beide ausschliesslich Erzgiesser, so ausschliesslich wie kein dritter Künstler Griechenlands, von dem wir in Hinsicht des verwendeten Materials directe Kunde besitzen. Ferner haben wir gesehn, dass ein Hauptverdienst des Pythagoras in der fein naturwahren Detailbildung und Darstellung der Oberfläche des menschlichen Körpers bestand, dass er Sehnen und Adern zuerst in principieller Weise durchbildete und das Haupthaar sorgfältiger, d. h. naturalistischer darstellte als die Früheren, endlich, dass er zuerst auf Rhythmus und Symmetrie bedacht war. Ich glaube, dass es nicht nöthig sein wird, aus der Darlegung im ersten Bande zu wiederholen, wie sich diese Züge zu einem einheitlichen Bilde von dem Wesen der Kunst des Pythagoras verbinden, und fürchte kein Missverständniss, wenn ich ohne Weiteres auf ähnliche Charakterzüge im Wesen der Kunst des Lysippos hinweise. Als eines der Hauptverdienste des Lysippos um den Erzguss rühmt Plinius die Darstellung des Haupthaares, und als ihm eigen bezeichnet er die Feinheiten der Arbeit, die selbst in den kleinsten Kleinigkeiten ge-

wahrt blieben (argutiae operum custoditae in minimis quoque rebus). In der einen und in der anderen Beziehung, die ausserdem beide unter einen Gesichtspunkt, den der naturalistisch sorgfältigen Detailbildung fallen, stellt sich Lysippos als Vollender dessen dar, was Pythagoras mit den geringeren Mitteln der noch weniger entwickelten Kunst anstrebte, während andere Künstler verwandter Richtung, Myron z. B. auf diese Detailbildung namentlich im Haupthaar ungleich geringeres Gewicht legten. Wir dürfen hier wohl an jenen schon oben angeführten Ausspruch Varros erinnern, Lysippos habe das wahre künstlerische Verdienst aller früheren Meister in seinen Arbeiten zu vereinigen gestrebt, und es als interessant und charakteristisch bezeichnen, dass am Ende der höchsten Blüthezeit der griechischen Plastik ein Künstler, der sich, ohne Schüler eines einzelnen Meisters zu sein, an den unzählbaren Musterwerken der früheren Epochen bildet, durch Wiederaufnahme der eigenthümlichen Bestrebungen Früherer gleichsam die Summe dessen zu ziehn versucht, was die Kunst bis auf ihn im Einzelnen leistete.

Pythagoras befreite die Darstellung des Haupthaars aus der durchaus conventionellen Manier der älteren Werke, selbst noch der äginetischen Statuen, Lysippos blieb hier im Erzguss die Vollendung vorbehalten, zu der in der Marmorsculptur namentlich Skopas gelangt zu sein scheint, er erreichte diese Vollendung nicht auf dem Wege, auf dem Demetrios sich verirrt hatte, sondern, wenn wir dem Winke trauen dürfen, den wir von dem oben mitgetheilten Alexanderkopfe (Fig. 75. b) erhalten, indem er das Haar in malerischer Weise anordnete und dasselbe zur ausdrucksvollen Fortsetzung der Bewegungsmotive des Körpers und besonders des Hauptes befähigte. Pythagoras hatte durch die naturalistisch feine Detailbildung des Körpers denselben lebensvoller und namentlich bewegungsfähiger gemacht, als dies frühere Künstler vermochten, Lysippos erreicht durch das Wiederaufnehmen dieser im höchsten Grade sorgfältigen Detailbildung jenen individuellen Naturalismus, jene veritas, um derentwillen er mit Praxiteles zusammen bei Quintilian gepriesen wird gegenüber dem typisch musterhaft gestaltenden Polyklet und dem in baren Realismus versunkenen Demetrios.

Gleichwie also Lysippos in der besprochenen Beziehung auf dem Wege, den Pythagoras zuerst mit Erfolg betreten hatte, zum Ziele gelangte, hat er auch dasjenige fortzubilden und zu vollenden gestrebt, worin bis auf ihn Myron unübertroffen dastand. Wir wissen, das Myron's grösster Ruhm in der Lebendigkeit seiner Statuen, in der prägnanten Darstellung des physischen, animalen Lebens bestand. Von Lysippos aber heisst es bei Properz:

Gloria Lysippi est *animosa* effingere signa,

des Lysippos Ruhm ist es lebendige Bilder zu schaffen, lebendige Bilder, die als solche wiederum mit dem Worte bezeichnet werden, das uns in den Urteilen über Myron überall entgegentrat, und dessen Bedeutung wir in der Besprechung dieses Künstlers festgestellt zu haben glauben. Bei keinem anderen Meister ist uns dies Wort als Charakterismus begegnet, alle anderen grossen Künstler suchten den Schwerpunkt ihres Schaffens in anderen Dingen als in der speciellen Darstellung des physisch Lebendigen, Lysippos, der grosse Eklektiker der Plastik am Ende ihrer höchsten Blüthezeit nimmt Myron's Streben auf sucht auch dessen specifisches Verdienst in seinen Werken zu erreichen. Und wie reiche Gelegenheit er hatte, dies sein

Streben zu entfalten, das zeigt uns selbst der flüchtigste Blick auf das Verzeichniss seiner Arbeiten, unter denen eine ganze Reihe von Thierdarstellungen ganz besonders durch die Lebendigkeit vortrefflich erscheinen mussten. Und je näher wir diese Thierdarstellungen betrachten, um so mehr werden wir uns überzeugen, dass Lysippos die physische Lebendigkeit zu einem Hauptaugenmerk seiner Bildungen machte, denn nicht allein setzen die Jagdstücke eine derartige Darstellung gleichsam mit Nothwendigkeit voraus, nicht allein stellt sich das ungezäumte Pferd, welches wir oben beschrieben haben, wie ein absichtliches Gegenstück zu Myron's Kuh dar, sondern der zusammenstürzende, sterbende Löwe des Lysippos zeigt vielleicht mehr noch als alle anderen Thierbilder, dass der Meister das animale Leben als solches zur Anschauung zu bringen suchte, indem er dieses Leben, wie es in einem gewaltigen Thiere dahinschwindet, zum eigentlichsten Gegenstande des Interesses und der Theilnahme des Beschauers machte.

So nahe aber auch immer Lysippos in dieser Hinsicht Myron zu stehn scheint, so wenig ist er mit demselben als im Wesen seiner Kunst übereinstimmend aufzufassen. Bei Myron bildet diese Darstellung des animalen Lebens im Thier und im Menschen den Mittel- und Schwerpunkt der ganzen Kunst, bei Lysippos ist sie nur ein Element, neben dem wir eine Reihe anderer Elemente finden, ist sie in der überwiegenden Mehrzahl der Werke ein Mittel der Darstellung, ein Mittel zur Hervorbringung dessen, worin ich das Wesen der lysippischen Kunst zu erkennen glaube: des individuellen Charakterismus. Zur Hervorbringung dieses wirkte die feine Detailbildung im Sinne des Pythagoras und die Lebendigkeit im Sinne Myron's zusammen, ohne dass jedoch in die Vereinigung dieser beiden Kunstelemente zu einem höheren Ganzen die lysippische Kunstweise bereits zur vollkommenen Darstellung gekommen wäre. Vielmehr hatte dieselbe noch ihre ganz eigenthümliche Seite, welche wir am besten zur Anschauung bringen zu können glauben, wenn wir zeigen, worin Lysippos über den dritten der oben zur Vergleichung herangezogenen Künstler, Polyklet, hinausgegangen ist.

Lysippos nannte Polyklet's Doryphoros (Kanon) seinen Lehrmeister. Aber wie? Hat Lysippos aus dieser Statue des älteren Künstlers die Norm der Menschengestalt entnommen und diese Norm in seinen Werken festgehalten? Grade das Gegentheil wird uns bezeugt. Polyklet's Gestalten waren im höchsten Grade massvoll, und grade im Kanon hatte er einen Jünglingskörper geschaffen, der, von allen Extremen gleich weit entfernt, weder so schlank noch so gedrungen, weder so fleischig noch so mager wie verschiedene Individuen, das vollkommenste Mittelmass des menschlichen Körpers im Ganzen wie in den Verhältnissen aller einzelnen Theile zum Ganzen darstellte. Gegen diese mittleren Normalproportionen Polyklet's hatten schon vor Lysippos mehre Künstler, Silanion und besonders Euphranor reagirt, indem sie versuchten, neue Verhältnisse des menschlichen Körpers in die Kunst einzuführen. Aber sie waren nicht zum Ziele gelangt; Silanion's Proportionslehre schlägt Vitruv gering an und von Euphranor wissen wir, dass er allerdings die Körper schlanker, aber Köpfe und Glieder in den alten Verhältnissen bildete, so dass diese Theile dem Rumpfe gegenüber zu schwerfällig erschienen. Erst Lysippos vollendete den neuen Kanon, indem er die Köpfe kleiner, die Glieder schmächtiger, die Körper schlanker bildete als Polyklet, und so ein neues in sich harmonisches Ganze herstellte, wel-

ches für die Folge als massgebend erschien und der Darstellung im Sinne des polykletischen Mittelmasses ein Ende machte. Und doch nannte er den Doryphoros seinen Lehrmeister? Ich glaube, er that es mit vollkommenem Rechte. Wir haben zu entwickeln versucht, dass Polyklet durch das genaueste Studium der Menschengestalten, wie sie ihm die Wirklichkeit bot, und durch Abstraction aus diesem Gegebenen zu der Aufstellung seines Kanon, seiner Normalgestalt gelangte. Seine Überzeugung war, dass die Urgestalt des Menschen, die ultima generis species, wie sie aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen ist, genau in der Mitte aller Extreme liegen müsse, und dass alle Extreme Ausartungen seien. In ganz ähnlicher Weise studirte Lysippos die Menschen, aber das Resultat seiner Studien war ein verschiedenes; seine Überzeugung stellte sich dahin fest, dass die Norm, und folglich die höchste Schönheit, nicht sowohl in der Mitte aller Extreme liege, als vielmehr dass diese Norm mit der relativ grössten Vollkommenheit in denjenigen Gestalten gegeben und gleichsam von den Tagen der ersten Menschen her erhalten sei, welche sich über das Mittelmass aller Individuen erhoben. Die schlanken, hohen Gestalten waren ihm nicht eine Überschreitung der Norm, sondern alle unter diesen Verhältnissen zurückbleibenden galten ihm für Entartungen; so wie die schlanken und erhabenen Menschen sollten eigentlich alle sein, war seine Ansicht und dieser Ansicht gemäss, die grade so wie diejenige Polyklet's das Resultat der Abstraction aus dem Gegebenen war, dieser Ansicht gemäss schuf er einen neuen Kanon, von dem er sagte: die Alten (Polyklet) stellten den Menschen dar wie er ist, d. h. im vollkommenen Mittelmass, ich stelle ihn dar, wie er sein sollte[123]).

Es wird, denke ich, nach dem Gesagten evident sein, dass Lysippos mit Recht den Doryphoros seinen Lehrmeister nannte, obgleich er über die Lehre hinausging, die jener verkörpert darstellte. Silanion und Euphranor hatten nach einem nicht durchaus klaren Gefühl des subjectiven Gefallens an den polykletischen Proportionen geändert und geneuert, erst Lysippos ging genau denselben Weg, den Polyklet betreten und dessen Denkmal er in seinem Doryphoros hinterlassen hatte; diese Statue in ihrer eigentlichen Wesenheit und Bedeutung studirend gelangte Lysippos zu seinem Resultat, durch welches er fortan die Stellung einnahm, die bisher Polyklet inne gehabt hatte, die Stellung des Gesetzgebers in Bezug auf den Kanon der menschlichen Gestalt.

Wir haben nicht zu untersuchen und darüber abzusprechen, welcher von den beiden Künstlern die richtigere Ansicht von der Norm der Menschengestalt hatte, aber schwerlich werden wir verkennen, dass in dem einen und dem andern Kanon sich das Grundprincip der Kunst der älteren und jüngeren Periode abspiegelt. Der Kanon Polyklet's beruhte auf der vollständigsten objectiven Hingebung des Künstlers an das von der Natur Gegebene, sein Resultat war ein gleichsam unwillkürliches und, wenn ich so sagen darf, objectiv richtiges, welches aber den allermeisten Menschen nicht als solches erscheinen mochte; Lysippos' Kanon dagegen gründet sich auf individuelle Überzeugung, und sein Resultat ist ein subjectiv richtiges, mit dem die allermeisten Menschen übereinstimmen mochten, und welches von früheren Künstlern angestrebt war, während Cicero sagt, ihm, d. h. ihm im Gegensatze zu den meisten seiner Zeitgenossen scheinen die polykletischen Statuen vollkommen schön. Auch wir werden in der Mehrzahl mit Lysippos übereinstimmen, denn es ist keine

Frage, dass uns ein hochgewachsener Mensch bei übrigens guten Verhältnissen imposanter erscheint als ein Mensch von Mittelmass, dass eine kräftig schlanke Gestalt unser Gefallen schneller erwirbt als eine untersetzte. Diesem unmittelbaren und subjectiven Gefallen folgte Lysippos, und diesem gemäss bildete er die Menschen, wie sie nach seinem Urteil und nach dem Urteil der überwiegenden Mehrzahl sein sollten, und wie glänzend in der That die Erfolge seines Strebens waren, das lehrt uns ein Blick auf die Statue des Apoxyomenos von der wir eine Zeichnung (Fig. 75) beilegen. Prächtig und imposant tritt uns die ganze Gestalt entgegen, deren einzelne Formen mit einander verglichen, sich gegenseitig zu heben scheinen und in ihrer qesonderen Bedeutung in das günstigste Licht setzen. Dem kleinen Kopfe gegenüber erscheint uns der ganze Körper mächtig, uud doch ist er schlanker und leichter, als der irgend einer früheren Statue; blickt man an den Schenkeln und am Rumpf empor, so stellen sich Brust und Schultern als kräftig und breit dar, während sie uns im Verhältniss zum Längenmasse in seiner Ganzheit zierlich scheinen, und lässt man das Auge von den oberen Theilen zu den Füssen hinabgleiten, so zeigt sich die Musculatur der Beine in ihrer mässigen Kräftigkeit so leicht, dass wir die Elasticität der Schritte zu sehn vermeinen, mit denen diese Schenkel den Körper rasch dahintragen.

Mit der Besprechung dieser Neuerungen am Kanon der Menschengestalt glaube ich diejenige einer auf Lysippos' Kunst bezüglichen Stelle des Plinius in Verbindung setzen zu müssen, welche bisher noch von Niemand in ihrer ganzen Bedeutung gewürdigt, ja die meistens augenscheinlich falsch verstanden worden ist. Um Beides nachzuweisen und um die bezeichnenden Ausdrücke, welche unser Gewährsmann gebraucht, einleuchtend zu erklären, muss ich die Stelle ganz hersetzen. Plinius redet (34, 66) von den Söhnen des Lysippos, die in der Kunst seine Schüler waren; alle drei wurden tüchtige Meister, der ausgezeichnetste unter den Brüdern aber war Euthykrates, „obgleich dieser, indem er mehr seines Vaters constantia als dessen elegantia nachahmte, seine Erfolge lieber durch die strenge Kunstgattung (austero genere) als durch die gefällige (iucundo genere) erreichen wollte.“ In diesem Satze ist ohne alle weitere Erklärung einleuchtend, dass die constantia zu der strengen Gattung in demselben Verhältniss steht, wie die elegantia zu der gefälligen Gattung, mit anderen Worten, dass die strenge Gattung auf der constantia, die gefällige Gattung auf der elegantia beruht, worin aber die strenge, und worin die gefällige Gattung bestehe, wie demnach constantia und wie elegantia zu verstehn sei, das ist zu untersuchen[124]).

Zuvor aber muss ich mit Nachdruck hervorheben, dass Lysippos' Kunst beide Gattungen umfasst und dass der Meister beide Eigenschaften, constantia und elegantia in sich verbindet; aus Plinius' Worten geht dies mit unwidersprechlicher Bestimmtheit hervor, und doch wird es in anderen Darstellungen entweder gar nicht oder doch in durchaus ungenügender Weise anerkannt, und Lysippos als der Künstler der gefälligen Gattung und der Eleganz hingestellt, während man Polyklet als Vertreter der strengen Gattung betrachtet[125]).

Wer sich nun die Untersuchung über die zwei Kunstgattungen des Lysippos und über den Unterschied der constantia und elegantia bequem machen wollte, der könnte behaupten, ein Theil der Werke unseres Meisters gehöre der strengen, ein

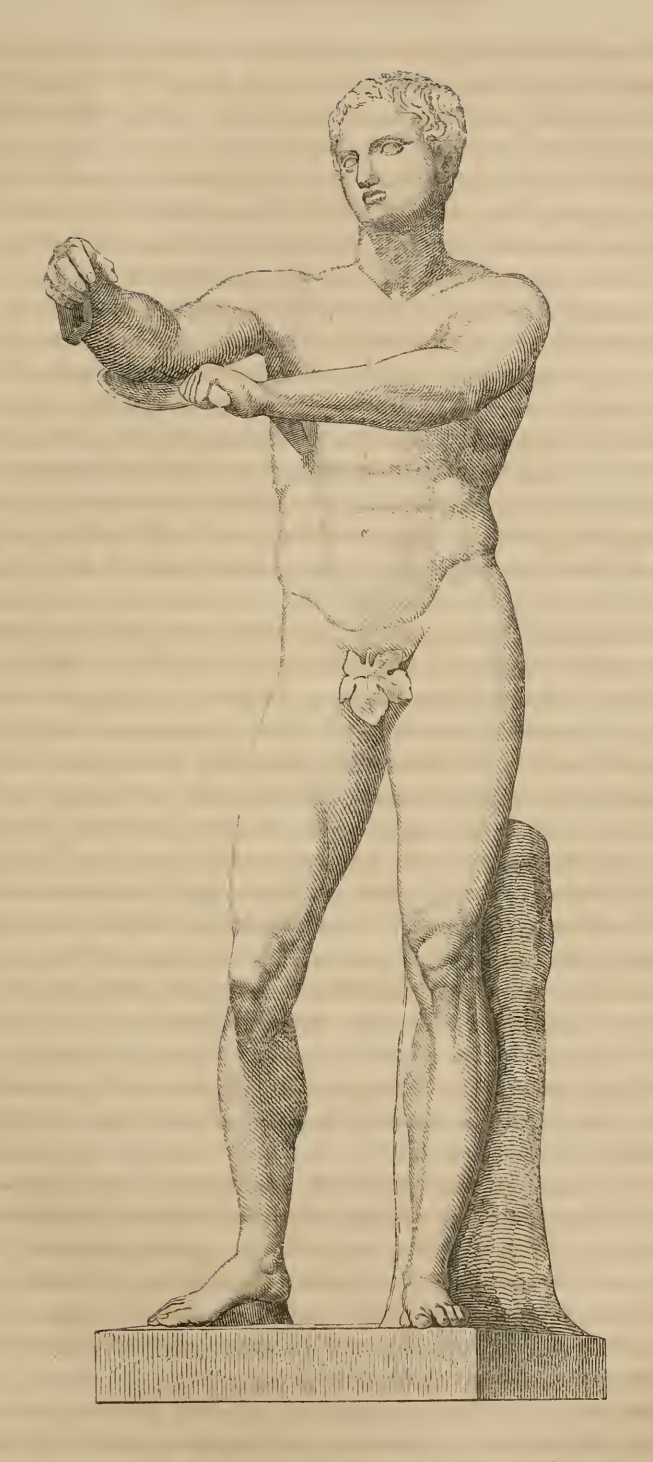


Fig. 75. Marmorcopie des Apoxyomenos von Lysippos



anderer Theil der gefälligen Gattung an; dann müsste man als Beispiele der ersteren die Heraklesdarstellungen, die Bilder der älteren Götter, als Beispiele der letzteren die jugendlichen Götter- und Menschengestalten anführen. Dass man bei diesem Verfahren mit anderen, und zwar mit hochbedeutenden Gegenständen des Lysippos, z. B. den Porträts Alexander's oder den Thierbildern gegenüber der Frage, zu welcher Gattung diese gehören, in's Gedränge kommen würde, kann freilich nicht als entscheidend gegen dasselbe geltend gemacht werden, entscheidend aber ist ein Anderes. Unter den Werken des Euthykrates, eben des Künstlers, welcher sich in der strengen Gattung des Lysippos halten wollte, sind Gegenstände bekannt, welche ein Moment des Gefälligen und Anmuthigen wo nicht nothwendig bedingen, so doch dessen Annahme wahrscheinlich machen. Die Werke dagegen des Tisikrates, des Schülers dieses Euthykrates sind solche, die ihrem Gegenstande nach nichts Gefälliges enthalten: ein thebanischer Greis, der König Demetrios und Peukestes, Alexander's Leibwächter; und doch sagt Plinius von Tisikrates, er stehe der „Secte des Lysippos" näher als sein Lehrer, was nur darauf hindeuten kann, dass Tisikrates mehr die gefällige Gattung und die elegantia anstrebte als Euthykrates. Da nun die gefällige Gattung sich nicht in der Wahl der Gegenstände offenbart, so kann sie nur in der Darstellungs- und Behandlungsweise dieser Gegenstände liegen, und war das bei Tisikrates der Fall, so werden wir es bei Lysippos ebenfalls anzunehmen haben.

Unter dieser, wie ich glaube, nothwendigen Voraussetzung dürfte sich der Unterschied der beiden Kunstgattungen auf die zwei Momente zurückführen lassen, welche wir in der Schönheit eines Kunstwerks unterscheiden müssen. Das eine Moment der Schönheit beruht auf den Voraussetzungen des Gegenstandes und besteht in dem präcisen Ausdruck des Inhalts in der Form; das andere Moment der Schönheit beruht auf der Form als solcher und besteht in der Entfaltung der Darstellungsmittel. So besteht das erstere Moment der Schönheit in der Kunst der Rede in der Wahl des Ausdrucks, welcher den Gedankeninhalt vollkommen deckt, in der grammatischen und logischen Richtigkeit, die letztere Schönheit im Wohllaut der Sprache, der Feinheit der Periodengliederung, dem Glanz der Bilder und Antithesen, kurz, in dem was wir eine blühende Sprache zu nennen pflegen; in der Tonkunst finden wir das erstere Moment der Schönheit in der Angemessenheit eines Satzes an die auszudrückende Empfindung, z. B. einer Choralmelodie zum Ausdruck religiösen Gefühls, einer Tanzmelodie zum Ausdruck heiterer Freude, die letztere Schönheit aber liegt in der Verwendung reicher Tonmittel und mannigfaltiger Harmonien. In der Malerei und Plastik besteht das erstere Moment der Schönheit in der Wahl derjenigen Formen zur Darstellung einer Wesenheit, welche durch ihre Eigenthümlichkeit im Beschauer die Vorstellung von dieser und nur von dieser Wesenheit erzeugen; das letztere ist in der Malerei bedingt durch die Durchbildung des Colorits, in der Plastik durch dasjenige, was wir gewöhnlich das Malerische nennen, welches aber im Grunde Nichts ist als diejenige Behandlung der Formen, welche deren natürliche und eigenthümliche Schönheit zur Anschauung bringt.

Dem Gesagten gemäss fordert das erstere Moment der Schönheit um genossen zu werden von uns das Verständniss des Gegenstandes, und kann nur dann von uns empfunden und gewürdigt werden, wenn wir das Kunstwerk in seinem Wesen, seiner Bedeutung verstehn; das letztere Moment der Schönheit fordert zum Genusse

Nichts von uns, als den Sinn für die Form und wird empfunden, ohne dass wir uns des Verhältnisses des Gegenstandes zu der Form, in der er erscheint, bewusst werden. Und also setzt die Auffassung der ersteren Schönheit eine geistige Anstrengung bei uns voraus und will gesucht sein, die andere macht einen unmittelbaren wohlthuenden Eindruck auf die Sinne und durch diese auf das Gemüth und kommt uns ungesucht entgegen.

Hiernach erkläre ich das erstere Moment der Schönheit als die strenge Gattung, das austerum genus der Darstellung, und die constantia, welche dasselbe begründet, als das Moment des Stilvollen; das letztere Moment der Schönheit ist die gefällige Gattung, das iucundum genus der Darstellung, und die dasselbe begründende elegantia ist das Moment des Effectvollen.

Diese beiden Arten oder Momente der Schönheit können nun in keinem wahren Kunstwerke getrennt erscheinen, insofern jedes wahre Kunstwerk auch an sich formschön sein muss. Wohl aber kann das eine oder das andere Moment überwiegen und zwar in dem Masse überwiegen, dass uns das andere kaum noch zum Bewusstsein kommt. In den Werken der ersten grossen Blüthezeit der Plastik überwiegt ohne Frage das Moment des stilvoll Schönen, denn in allen ihren Darstellungen strebt diese Zeit nur danach, den Gegenstand vollkommen auszudrücken, sei dieser Gegenstand die Idee einer Gottheit oder sei er ein Gewand als die Bekleidung des menschlichen Körpers oder was immer sonst. Bei den Künstlern der Periode, von der wir handeln, tritt dagegen das Moment des effectvoll Schönen merkbar hervor, was wir uns am leichtesten durch die Betrachtung der Gewandbehandlung zum Bewusstsein bringen können, während es sich thatsächlich durch die ganze Formgebung und Composition verfolgen lässt. Es ist demnach das Moment des Effectvollen keineswegs eine alleinige Eigenschaft der lysippischen Kunst, aber dasselbe wird bei Künstlern wie Skopas und Praxiteles ungleich weniger fühlbar, weil der Schwerpunkt ihres Schaffens auf die Darstellung des Innerlichen und Seelischen in der Form fällt, so dass wir die Formgebung als solche immer erst in zweiter Linie berücksichtigen. Bei Lysippos dagegen hat die Form eine durchaus selbständige Bedeutung, ja der Schwerpunkt seines Schaffens fällt gradezu auf die formelle Schönheit, woraus es sich erklärt, warum zuerst in der Kunstgeschichte bei ihm das Moment des Effectvollen, die elegantia in den Urteilen ausdrücklich hervorgehoben wird.

Dies Moment des Effectvollen in den Werken unseres Meisters nachzuweisen, kann uns nicht schwer werden, es tritt uns vielmehr entgegen, wohin wir die Blicke wenden mögen. Wir finden es in dem, was uns von den Eigenthümlichkeiten seiner Technik berichtet wird, in der erneuten Sorgfalt, die er auf die Darstellung des Haupthaars verwandte, dem er mehr lockere Leichtigkeit, einen kühneren Wurf, grössere Beweglichkeit verlieh, das er malerischer anordnete als die Früheren, wir finden es wieder in dem neuen Kanon der Menschengestalt, den er schuf, und ebenso in der Entfaltung technischer Virtuosität in der ihm eigenen höchsten Feinheit der Detailbildung. Nicht minder aber erkennen wir das Moment des Effectvollen in der Kolossalität mehrer seiner Werke, die sich von derjenigen früherer Statuen wesentlich dadurch unterscheidet, dass das Mass jener durch die Bestimmung der Werke und durch ihre Aufstellung innerhalb geschlossener Räume, mit denen sie im Verhältniss stehn mussten, bedingt war, während dasselbe bei den Werken

des Lysippos, die nicht Tempelbilder waren, sondern im Freien standen, als das Resultat des künstlerischen Beliebens erscheint, welches dahin strebt, durch die Masse des Werkes und die technische Beherrschung des massenhaften Stoffes Eindruck zu machen. Und wiederum tritt uns das Moment des Effectvollen in der Composition der lysippischen Statuen entgegen, in den Stellungen, die er seinen Gestalten giebt. Ich erinnere an die oben mitgetheilte Statue Alexander's, deren Stellung wir, wenn auch im guten Sinne, theatralisch componirt nennen müssen. Wem aber dies Werk als Beispiel nicht genügt, weil dessen lysippischer Ursprung nicht über allen Zweifel feststeht, den verweisen wir auf die authentische Nachbildung seines Apoxyomenos in der oben mitgetheilten Abbildung (Fig. 75.), und den bitten wir die Stellung dieser Statue mit derjenigen des polykletischen Diadumenos (Band 1, Fig. 57.) zu vergleichen. Der Diadumenos steht fest auf dem linken Bein in einer Stellung, die etwas Dauerndes hat, und die wir auch nach längerer Zeit nicht verändert zu finden erwarten. Die Stellung des Apoxyomenos dagegen ist, wie Brunn gut entwickelt, ungleich beweglicher, ja so beweglich, dass wir glauben müssen sie werde sich unter unseren Augen verändern. „Der Vortheil, den die Entlastung des einen Fusses bietet, ist nicht aufgegeben, aber auch der andere Fuss ist nicht dermassen in Anspruch genommen, dass auf ihm das ganze Gewicht des Körpers zu ruhen schiene. Der Schenkel ist nicht einwärts gewendet, um den Körper grade in seinem Schwerpunkte zu unterstützen, sondern er steht fast senkrecht, und es war nöthig die Spitze des anderen Fusses ziemlich weit auswärts zu stellen, damit sie gegen das nach dieser Seite fallende Gewicht leicht einen Gegendruck zu äussern im Stande sei. Dadurch erscheint die ganze Stellung nicht als eine auf längere Ruhe berechnete, sondern nur als das zufällige Ergebniss eines Augenblicks," aber eines Augenblickes, zu dem wir sagen möchten: verweile doch, du bist so schön, eines Augenblickes, ähnlich demjenigen, der uns den ganzen Reiz der praxitelischen Aphrodite enthüllt. Die Statue des Apoxyomenos wirkt daher erregend auf unser Gemüth, während wir einen polykletischen Diadumenos mit völliger Seelenruhe bewundern. Was äussert sich denn aber in dieser Unruhe, dieser Erregtheit in uns, wenn nicht das Moment des Effectvollen der lysippischen Kunst?

Ich verzichte darauf, das Moment des Effectvollen in den übrigen Werken des Lysippos nachzuweisen; wer sich bemüht, sich diese Werke, die Reiterschar auf sprengenden Pferden, die Jagdstücke, den zusammenstürzenden Löwen und wie sie alle heissen mögen, so zu vergegenwärtigen, wie sie nothwendig erscheinen mussten, der wird in ihnen das stark hervortretende Moment des Effectvollen nimmer verkennen. Offenbar aber hangt auch dies Moment des effectvoll Schönen mit derselben subjectiven Auffassungs- und Behandlungsweise zusammen, welche sich in der Neugestaltung des Kanon manifestirt und entspringt aus dem Streben, dem Beschauer d a s Bewusstsein von der Schönheit jeder Form einzuprägen, welches der Künstler selbst in sich trug, ihm d i e Schönheit zu offenbaren, die seinem individuellen Gefühle entsprach.

Nach dieser Auseinandersetzung, die gemäss ihrer Bedeutung für die Charakterisirung der lysippischen Kunst nicht füglich kürzer ausfallen konnte, kehren wir zu dem Ausgangspunkte unserer Untersuchung zurück, deren nächster Zweck es war, Lysippos' Stellung innerhalb der Gesammttendenz der sikyonisch-argivischen Kunst und überhaupt der nicht im eigentlichen Sinne idealschaffenden Bildnerei festzustel-

len. Dass er dieser Gesammttendenz angehört, wird hoffentlich keiner meiner Leser mehr bezweifeln, und es bleibt mir nur noch Eines übrig, nachzuweisen, wie sich mit diesen Elementen der lysippischen Kunst dasjenige verbindet, welches in seinen idealisirten und Charakterporträts hervortritt.

Wenige Worte dürften hier genügen. Wir haben in der Besprechung der lysippischen Alexanderporträts hervorgehoben, dass nach den Urteilen der Alten ihr Hauptvorzug in der feinen Wahrnehmung gewisser Eigenthümlichkeiten in der Physiognomie und Haltung des Königs, und zwar dieser Eigenthümlichkeiten in ihrer Gesammtheit und in ihrem Zusammenwirken bestand. An sich waren diese Eigenthümlichkeiten keineswegs schön, und einzeln je für sich betrachtet, wie andere Künstler sie auffassten, waren sie für das Wesen des grossen Mannes nicht einmal charakteristisch, sondern gefährdeten den Eindruck der Persönlichkeit. In derjenigen Verschmelzung dagegen, in der sie Lysippos wiederzugeben wusste, bildeten sie den vollkommensten Ausdruck dieser einen und einzigen Individualität. Wenn aber das Hauptverdienst des Lysippos im Gegensatze zu denjenigen Bildnern, welche „edle Männer noch edler darstellten“, in diesem vollkommenen Ausdrucke der Individualität bestand, so wird man zugeben müssen, dass des Meisters Leistung auf der schärfsten Beobachtung und Auffassung aller Erscheinungen der Wirklichkeit beruhte. Ähnliches wie von den Porträts Alexander's werden wir von dem des Sokrates behaupten dürfen, der freilich schon lange todt, dessen körperlich unschöne Physiognomie aber ohne allen Zweifel in treuen Abbildungen vorhanden war und Lysippos zu Gebote stand. Zu einem Ideal in dem Sinne wie der Kopf Homer's liess sich die allbekannte Silensmaske des Sokrates nicht erheben, und so blieb Lysippos in der Bildung seiner Statue Nichts übrig, als durch die Ausprägung der Individualität in ihrer Gesammtheit die Wesenheit des Sokrates zur Anschauung zu bringen, die eben so einzig war, wie die Alexander's. Ähnliches aber ferner auch von den Charakterporträts der sieben Weisen und des Äsop zu behaupten, obgleich die individuellen Züge vielleicht von keinem derselben verbürgter Weise überliefert waren, berechtigen uns die erhaltenen Porträts Äsop's. Da ausser von Lysippos noch von einem gleichzeitigen Künstler, Aristodemos, ein Bild des Fabeldichters bekannt ist, dürfen wir die vorzüglichste Äsopstatue in Villa Albani nicht mit voller Sicherheit auf Lysippos zurückführen, aber es genügt, wie auch Brunn bemerkt, ein Blick auf alle bekannten Bilder Äsop's, um unsere Behauptung zu rechtfertigen. „Überall finden wir die körperliche Gebrechlichkeit mehr oder minder angedeutet und mit ihr den geistigen Charakter nicht nur in Harmonie, sondern eigentlich erst aus ihr entwickelt; wir glauben einen jener fein- und scharfsinnigen Köpfe wirklich vor uns zu sehn, wie sie diesen krüppelhaften Gestalten im Leben nicht selten eigen sind.“ Auch hier wieder der höchste Individualismus, auch hier wieder dieselbe Basis dieses Individualismus der Persönlichkeit: die durchgreifendste Beobachtung des in der Wirklichkeit Vorhandenen. Und wenn gleich von keinem der sieben Weisen, wenigstens nicht von allen, ähnliche Züge der Persönlichkeit überliefert sind, wie die Sage von Äsop sie bietet, so leuchtet doch wohl ein, dass ihre Darstellung nur dann von Interesse und von Werth sein konnte, wenn der Künstler es verstand, sich aus ihren Lehren oder aus den sie charakterisirenden prägnanten Sprüchen, die man ihnen zuschrieb, ihre Persönlichkeit auch in ihrer äusseren Erscheinung zu construiren und dieselbe voll-

kommen individuell auszuprägen. Und dass Lysippos diese keineswegs idealen Gestalten zu schaffen und neben einander aufzustellen sich getrieben fühlte, das zeigt uns, dass er sich Meister wusste in dem Charakterismus der Persönlichkeit, der auf der durchdringenden Auffassung des Individuellen beruht.

Diesen charaktervollen Individualismus und Naturalismus, der jedoch nicht wie bei Praxiteles von idealen Tendenzen durchdrungen und gefärbt, wohl aber vom Gefühle für Schönheit vor dem platten Realismus eines Demetrios bewahrt wird, erkennen wir als den Schwerpunkt und als die Stärke der lysippischen Kunst. Gleichwie dieselbe auf der umfassendsten Beobachtung der Wirklichkeit in der Totalität ihrer Erscheinung beruhte, musste sie in der Wiedergabe der Wirklichkeit auch in ihrer höchsten Erscheinungsform das Vorzüglichste leisten, und willig erkennen wir in Lysippos den grössten und eigentlichsten Porträtbildner Griechenlands an. Und während wir ihm das geniale Schaffen in den Gebieten der Kunst, welche nicht auf der sinnlichen Wahrnehmung, sondern auf geistigem Anschaun, auf der Idee beruhen, absprechen mussten, gestehn wir ihm zu, dass er mit feinem Takt und Gefühl, sich bildend an den Mustern der ihm verwandten älteren Meister und ihre Verdienste in sich vereinigend und gemäss den Fortschritten der Technik steigernd, endlich die effectvolle Schönheit mit der stilvollen in glücklicher Harmonie verschmelzend den Formen der griechischen Kunst die letzte originelle Gestaltung verlieh, deren dieselben über früher Dagewesenes hinaus fähig waren, ohne unwahr oder manierirt zu werden.

Den Einfluss aber, welchen Lysippos' Kunst auf diejenige der späteren Künstler gehabt hat, die Art und den Grad dieses Einflusses nachzuweisen, und zu beurteilen, welche der von Lysippos gepflanzten Keime segensvoll, welche andern verderbenbringend aufgegangen sind, dazu wird uns die Betrachtung der Leistungen seiner Schüler und Nachfolger und derjenigen der folgenden Perioden der griechischen Kunst die Gelegenheit bieten.

NEUNTES CAPITEL.

Genossen, Schüler und Nachfolger des Lysippos.

Wir haben im vorigen Buche gesehn, dass, während sich an Phidias nur wenige, wenngleich bedeutende Künstler als Schüler anschlossen, Polyklet eine zahlreiche Schule um sich versammelte, und ich glaube diese Thatsache aus dem Charakter der polykletischen Kunst, namentlich aber daraus ableiten zu dürfen, dass technische Meisterschaft und formelle Schönheit, welche die starke Seite in Polyklet's Kunst bilden, lehrbar und erlernbar sind, während dasjenige, was Phidias vor Allem auszeichnet, nur von gleichartig genialen Menschen erfasst und nachgeahmt werden kann. Wenn wir nun hier auf eine analoge Erscheinung stossen, wenn

wir nur ganz wenige Schüler des Skopas und Praxiteles finden, während Lysippos wie Polyklet als Haupt einer ausgebreiteten Schule dasteht, so werden wir berechtigt sein, diese Thatsache aus analogen Ursachen, wie die bei Polyklet gefundenen, abzuleiten. Ehe wir uns aber näher mit den Schülern des Lysippos beschäftigen, müssen wir von einem Künstler Notiz nehmen, welcher, ohne als Schüler unseres Meisters gelten zu dürfen, von nicht geringem kunsthistorischem Interesse ist, weil sein Streben als die Entartung eines Grundelementes der lysippischen Kunst gelten kann.

Ich rede von Lysippos' Bruder Lysistratos[126]), welchen Plinius Ol. 113 (328 v. Chr.) ansetzt. Von seinen Werken ist uns nur eines und auch dieses in zweifelhafter Weise bekannt, so dass Alles, was wir über Lysistratos wissen, in einer zweiten Stelle des Plinius (35, 153) enthalten ist. Dieser durch augenscheinlich verkehrte Zusätze entstellte Bericht unseres Gewährsmannes lautet, soweit er sicher Lysistratos angeht, folgendermassen: „Das Bild eines Menschen aber formte in Gyps vom Gesichte selbst zuerst Lysistratos der Sikyonier, Bruder des Lysippos, ab, und seine Erfindung ist es, einen Wachsausguss aus dieser Gypsform zu nehmen und denselben zu retouchiren (emendare). Er machte es zum Hauptzwecke, die Ähnlichkeit in allen Einzelheiten (similitudines) wiederzugeben, während man vor ihm bestrebt war, so schön wie möglich zu bilden.“ Vielleicht gehören auch noch die zunächst folgenden Worte: „derselbe erfand ferner, von Bildwerken Abgüsse zu machen“ zu dem, was Plinius von Lysistratos berichten will[127]), da dies aber nicht unbedingt gewiss ist, so lassen wir sie bei Seite, was wir um so mehr thun zu dürfen glauben, je weniger die Erfindung, vorhandene Statuen in Gyps abzuformen, für die Fortentwickelung der original schaffenden Kunst Bedeutung hat. Desto grössere Bedeutung müssen wir dem Verfahren des Lysistratos beilegen, Porträts unmittelbar nach dem über dem Original abgeformten Modell zu bilden, da nach den Worten unseres Zeugen dasselbe Nachahmung fand, denn Lysistratos, sagt er, that das Angegebene von Allen zuerst.

Ich glaube nicht ausführlich darthun zu dürfen, warum dies Verfahren ein durchaus unkünstlerisches ist; es ist dieses in einem Worte deshalb, weil es mechanisch ist oder auf der Grundlage eines Mechanischen beruht, grade so wie unsere Photographie. Ich bin allerdings nicht der Ansicht, dass wir nur diejenige Porträtbildnerei — und um solche allein handelt es sich hier — zu billigen haben, welche wir als die idealisirende zu benennen pflegen und welche, unbekümmert um die Nachahmung der Einzelheiten, nur die einfachsten Grundformen der Natur in ihr Werk hinübernimmt und den Menschen geläutert von Allem, was den Kern seines Wesens nicht angeht, darstellt; diese idealisirende Porträtbildung, welche, um mit Plinius zu reden, edle Menschen noch edler darstellt, hat ihre ganz unzweifelhafte Berechtigung namentlich bei der Darstellung wahrhaft grosser Menschen, und mag immerhin als die höchste Gattung gelten. Unberechtigt ist deshalb die andere Art der Porträtdarstellung nicht, welche, präciser individualisirend, den Menschen auch in den Eigenthümlichkeiten seiner thatsächlichen physischen Erscheinung und selbst in den Einzelheiten derselben wiederzugeben strebt, diejenige Porträtkunst, welche ganz unzweifelhaft Lysippos mit dem grössten Erfolge vertritt. Denn die in Rede stehenden Einzelheiten der Ähnlichkeit können für den Charakter einer Physionomie grosse Bedeutung haben und noch mehr, durch den Charakter der Physiognomie hindurch

selbst für den Charakter des ganzen Wesens eines Menschen. So z. B. gehört das Verbissene im Munde und das Gekniffene in der ganzen einen Seite des Gesichtes bei dem Porträt des Demosthenes nicht allein unbedingt zu dem äusseren Charakterismus des Redners, sondern eben diese unschönen, der Natur im Einzelnen nachgebildeten Züge vergegenwärtigen uns den Mann, der körperliche Gebrechen durch die Energie seines Willens zu besiegen wusste, und der trotz seiner schweren Zunge und seinen wenig beweglichen Lippen der grösste Redner seines Volkes wurde.

Unberechtigt aber und unkünstlerisch ist diejenige Porträtbildnerei, welche sich der Ähnlichkeit auf mechanischem Wege zu vergewissern sucht. Denn erstens nimmt diese mit den charakteristischen auch die gleichgiltigen Einzelheiten der Natur mit in ihr Werk herüber. Es ist möglich, dass dieser Tadel Lysistratos nicht trifft und dass wir annehmen dürfen, er habe eben diese gleichgiltigen und zufälligen Einzelheiten durch die Retouche seiner Wachsmodelle beseitigt, aber wenn auch, immer trifft ihn der zweite Tadel jeder mechanischen Porträtdarstellung, nämlich der, dass sie den Menschen nur in einem Augenblicke seines Daseins wiedergiebt, und diesen thatsächlich flüchtigen Augenblick, der zu gar keiner Dauer berechtigt ist, fixirt und verewigt. Je vollkommener aber die mechanisch dargestellte Ähnlichkeit den Menschen in dem Augenblicke der Porträtirung wiedergiebt, desto unwahrer ist das Abbild im nächsten Augenblick und in aller Folgezeit, wo derselbe Mensch unter andern Bedingungen existirt. Wahr, charaktervoll im höheren Sinne — und das ist es, was Plinius meint, wenn er sagt, man habe vor Lysistratos so schön wie möglich zu bilden gesucht, nämlich nicht schön an sich, sondern nach Massgabe der Schönheit des Objects — kann das Porträt, es möge idealistisch oder realistisch aufgefasst sein, nur dann werden, wenn die Züge des Gegenstandes durch die geistige Auffassung und die freigestaltende Hand eines Künstlers hindurchgegangen sind, und grade dieser Grundbedingungen der künstlerisch wahrhaften Darstellung der Ähnlichkeit begab sich Lysistratos, indem er den über die Natur geformten Ausguss seinen Arbeiten zum Grunde legte und sich wahrscheinlich auf die Retouche beschränkte, welche sein Modell zur Wiedergabe der in einer Materie existirenden Form in einer anderen Materie überhaupt fähig machte.

Auf die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser realistisch-unkünstlerischen Verirrung, sofern sie Nachahmer fand, habe ich schon hingewiesen; sei es mir jetzt erlaubt, das Interesse zu beleuchten, welches sie uns bietet, wenn wir sie mit der realistischen Verirrung des Demetrios einerseits und mit dem naturalistischen Individualismus des Lysippos andererseits vergleichen.

Lysistratos, sagt Plinius, machte die Wiedergabe der Ähnlichkeiten, d. h. der Einzelheiten der Natur, zu seinem Hauptzwecke, und von Demetrios berichtet Quintilian, dass er mehr auf Ähnlichkeit als auf Schönheit bedacht war. Das Streben oder die Verirrung beider Männer scheint danach auf den ersten Blick zusammenzufallen, und doch ist es, mochten sich in demselben gewisse Berührungspunkte finden, grundverschieden. Als beiden Künstlern gemeinsam dürfen wir betrachten, dass sie das Moment der Schönheit als Princip ihrer Kunst aufgeben. Demetrios aber täuscht sich über die Grenzen und die Aufgabe der Plastik insbesondere noch dadurch, dass er die Formen des Lebens, wie die gelösten Haare in einem struppigen

Bart und das welke Fleisch eines Greises in der vollen Wirklichkeit ihrer Erscheinung im Erz wiederzugeben strebt, wodurch er sich in Gegensatz zu dem ideellen Naturalismus der phidiassischen Schule setzt; aber er sucht immerhin das, was er nachahmt, freithätig zu gestalten und gelangt hierin zu einer unerfreulichen Virtuosität. Dass Lysistratos Gleiches oder Ähnliches versucht habe, ist nicht bezeugt, im Gegentheil scheint er durch die Retouche seines nicht selbständig geschaffenen Modells eben diejenigen Formeigenthümlichkeiten der Natur entfernt zu haben, die Demetrios nachzubilden strebte. Lysistratos ist deshalb nicht in Opposition gegen den glücklichen und gesunden Naturalismus seines Bruders Lysippos und des Praxiteles aufzufassen, sondern er geht darauf aus, die Treue in der Wiedergabe des charakteristisch Eigenthümlichen der individuellen Bildung, welche seinem Bruder vermöge der Gabe feinster und umfassendster Beobachtung der Wirklichkeit gelang, zu überbieten, indem er gleichsam die Wirklichkeit selbst seinen Arbeiten zum Grunde legte. Ist dies aber der Fall, erscheint das Treiben des Lysistratos als eine Verirrung von dem Wege, den Lysippos betrat und als eine Ausartung dessen, was seine Werke vorzüglich machte, so dürfen wir in demselben wohl einen Fingerzeig zum Verständniss der Tendenz lysippischer Kunst finden, einen Hinweis darauf, dass auch Lysippos der Wahrheit der äusseren Erscheinung mehr als derjenigen des inneren Wesens nachstrebte.

Wir haben bei der Besprechung des Lysippos bereits erwähnt, dass seine drei Söhne in der Kunst seine Schüler und selbst tüchtige Künstler waren; billiger Weise nennen wir sie hier seinen anderen Schülern voran, obgleich wir nur Weniges über dieselben zu sagen haben. Denn von dem ersten, D a ï p p o s [128]), kennen wir ausser zweien athletischen Siegerstatuen nur ein athletisches Genrebild, darstellend einen sich mit dem Schabeisen reinigenden Jüngling. Die Anregung zu dieser Statue erhielt Daïppos ohne Zweifel durch den Apoxyomenos seines Vaters, in wiefern sie aber diesem Vorbilde entsprach oder von demselben abwich, können wir nicht errathen. Wir werden nicht glauben, Daïppos' Thätigkeit sei auf diese drei Werke beschränkt gewesen, wenn wir aber nicht durchaus willkürlich annehmen wollen, seine übrigen uns unbekannten Arbeiten haben anderen Gebieten der Gegenstände angehört, so werden wir doch wohl schliessen dürfen, Daïppos' Verdienste haben mehr in formeller Schönheit als in genialem Schaffen bestanden, wobei wir nicht vergessen wollen, dass technische und formelle Tüchtigkeit eben das Lehrbare und Lernbare in der Kunst ist, dasjenige, was auch Polyklet auf die meisten seiner Schüler übertragen zu haben scheint. Von dem zweiten Sohne des Lysippos, von B o ë d a s [129]) wissen wir noch weniger, nämlich nur den Namen eines Werkes, welches einen Betenden darstellte und in's Gebiet des Genre zu rechnen sein wird. Eine besondere Erwähnung verdient diese Statue, weil man von mehren Seiten den betenden Knaben des berliner Museums auf dieselbe hat zurückführen oder diese selbst in dem uns erhaltenen Werke hat erkennen wollen. Ein bestimmter Grund hiezu liegt nicht vor, allein das werden wir anerkennen müssen, dass der betende Knabe durchaus nach dem lysippischen Gestaltenkanon gearbeitet ist, der sich namentlich in dem für das Alter, in welchem der Knabe erscheint, auffallend kleinen Kopfe offenbart [130]). Aber auch noch in einer anderen Hinsicht ist uns die berliner Statue wichtig, mag sie auf Boëdas zurückgehn oder nicht, indem dieselbe, welche durchaus dem Gebiete des Genrehaften

angehört, uns lehren kann, wie schön und bedeutend jene Genrebilder gewesen sein mögen, die wir von so manchen Künstlern zweiten Ranges aus dieser Zeit nur dem Namen nach kennen, und die wir eben deshalb als unbedeutend und gering zu achten nur zu geneigt sind.

Den Ehrenplatz unter Lysippos' Söhnen nimmt, wie schon oben erwähnt, der dritte Sohn des Lysippos, Euthykrates[131]) ein, der seines Vaters gediegene Stiltüchtigkeit anstrebte, ohne dessen effectvolle Schönheit nachzuahmen, und der uns selbst aus dem blossen Verzeichniss seiner Werke als ein Künstler von selbständiger Bedeutung entgegentritt. Gleich seinem Vater bildete er Herakles in einer in Delphi aufgestellten Statue, gleich ihm machte er ein Porträt Alexander's. Aber auch in umfangreicheren Werken versuchte er es dem Lysippos gleich zu thun, und sein in Thespiä aufgestelltes „Reitertreffen“ erscheint als das erste uns bekannte Seitenstück zu der Erzgruppe der Granikosreiter von Lysippos und zugleich, wodurch es uns ungleich interessanter wird, als das erste Denkmal der historischen Bildnerei, welche bei Lysippos mehr in den Keimen als in selbständiger Ausbildung auftritt. Denn bei Lysippos' Werken fällt der Schwerpunkt in das Porträtmässige und die Porträtdarstellung historisch bedeutender Personen dürfen wir als den Boden bezeichnen, aus dem sich die historische Kunst erhebt. Der Anfang derselben ist dadurch gegeben, dass die Porträtbilder in Handlung und in einer bestimmten geschichtlichen Situation dargestellt werden, selbständig ausgeprägt und principiell in sich bestimmt ist die Historienbildnerei aber erst dann, wenn das Hauptgewicht der Darstellung von der Porträtbildung der handelnden Personen auf die Wiedergabe der Handlung als solcher, in ihrem historischen Charakterismus, verlegt wird, wobei unter Umständen die Porträtähnlichkeit der Personen durchaus aufgegeben und durch anderweitige Charakterismen ersetzt werden kann. Nun wissen wir freilich nicht, was für ein Reitertreffen es war, das Euthykrates darstellte, obwohl wir an eine Episode der Thaten Alexander's zu denken ohne Zweifel geneigt sind, dass aber Plinius dies Werk schlechthin als Reitertreffen bezeichnet, wird uns berechtigen anzunehmen, die historische Darstellung im eigentlichen Sinne sei Euthykrates' Hauptzweck, die Porträtähnlichkeit der handelnden Personen, wenn sie überhaupt gewahrt blieb, was nach Plinius' Ausdruck nicht der Fall gewesen zu sein scheint, der Nebenzweck gewesen. Dürfen wir aber den hier vorgetragenen Schluss machen, so leuchtet ein, dass dem Euthykrates, mag sein Werk übrigens gewesen sein wie es will, ein Ehrenplatz unter den Künstlern Griechenlands gebührt, welche in die Entwickelung der Kunst bestimmend und in folgenreicher Weise eingegriffen haben.

An demselben Orte, wo sein Reitertreffen stand, in Thespiä, hatte Euthykrates auch noch „einen Jäger (venatorem)“ aufgestellt, so wenigstens lesen wir bei Plinius; ich muss gestehn, dass ich diese Angabe für corrupt halte und zu glauben geneigt bin, Plinius habe eher eine Jagd (venationem) als einen Jäger als Werk des Euthykrates genannt, denn offenbar werden eine Jagd und ein Reitertreffen als verwandte Gegenstände ungleich passender zusammen genannt, als ein Jäger und eine ganze, ein Reitertreffen darstellende Gruppe. Mit dieser Jagd würde Euthykrates abermals als Rival seines Vaters erscheinen, während der Jäger, wenn es ein solcher war, den er bildete, seine Analoga in einigen anderen Genrebildern unseres Künstlers finden würde, von denen wir Kunde haben. Das eine, „einen Koch mit

Körben[132]),“ vielleicht mit Körben voll Wild oder dergleichen darstellend, können wir uns aus erhaltenen Statuen von Fischern mit gefülltem Korb[133]) einigermassen vergegenwärtigen, das andere ist in seinem Gegenstande zweifelhaft[134]), scheint aber erotischer Natur gewesen zu sein, und musste denen Anstoss geben, welche die „strenge Gattung“, die „der ernste“ Euthykrates festhielt, auf die Gegenstände anstatt auf die Art der Formgebung bezogen, mit der sich jeder beliebge Gegenstand mehr oder weniger gut verträgt. Endlich führen wir von Euthykrates' Werken noch mehrfache Viergespanne, so wie Bilder von Jagdhunden und eine Porträtstatue an, welche bei dem Orakel des Trophonios aufgestellt war, deren nähere Bestimmung aber aus einer augenscheinlich verderbten Angabe des Plinius zu errathen noch nicht gelungen ist[135]). In den Arbeiten aber, die wir mit grösserer oder geringerer Sicherheit kennen, erscheint uns Euthykrates als ein Künstler, der bei selbständiger Auffassung der Kunst doch überall von den Anregungen ausgegangen ist, die er als Schüler von seinem grossen Vater erhielt, und der grade wie dieser seine Bedeutung auf dem Gebiete des Realen findet, ja der das Gebiet des Idealen, auf das Lysippos ohne sonderliches Glück hinübergegriffen hatte, als der Eigenthümlichkeit seiner Begabung nicht entsprechend in richtiger Würdigung der Gesammttendenz der sikyonisch-argivischen Kunst, gänzlich vermied.

Gleiches gilt von seinem Schüler Tisikrates[136]), den wir ebenfalls, und zwar als „Lysippos' Secte näher stehend“ bereits erwähnt, und dessen uns bekannte Werke: die Statuen eines thebanischen Greises, des Königs Demetrios und des Leibwächters Alexander's, Peukestes, zu denen noch ein Zweigespann hinzuzufügen ist, wir genannt haben. Von einem zweiten Schüler des Euthykrates oder des Tisikrates, Xenokrates, wissen wir nur, dass er fruchtbarer war als jeder der beiden genannten Künstler, und dass er Bücher über seine Kunst schrieb. Das Letztere weist auf eine mit der künstlerischen gepaarte wissenschaftliche Richtung hin, welche uns bei nicht wenigen Künstlern Griechenlands, aber immer nur bei den Nichtidealisten begegnet. Die Idealisten, diejenigen Künstler, deren Grösse und Stärke in die geistige Production fällt, haben über ihre Kunst nicht theoretisirt und geschriftstellert, sie folgten dem Drange des Genius, und was der sie lehrte konnten sie nur in ihren künstlerischen Werken, nicht aber in gelehrten Erörterungen der Nachwelt überliefern.

Von den übrigen Schülern des Lysippos kennen wir Phanis nur dem Namen nach und aus einem Genrebild, das „eine opfernde Frau“ darstellte. Bedeutender steht Eutychides[137]) da, der schon deshalb ausgezeichnet zu werden verdient, weil er ausser Erzgiesser auch Marmorarbeiter war und ebenfalls Maler (mit dem Maler Eutychides identisch) gewesen zu sein scheint. Als Marmorstatue des Künstlers nennt Plinius einen Dionysos, den Asinius Pollio besass. In wiefern sich in diesem idealen Gegenstande mit dem für die Idealbildnerei vorzugsweise cultivirten Material auch eine entsprechende Auffassung verband, können wir nicht beurteilen. Bei einem anderen Werke des Eutychides aber, dessen Material freilich ungewiss ist, sind wir zu einem selbständigen Urteil befähigt und berechtigt. Dies ist eine Statue der Stadtgöttin von Antiocheia am Orontes, die in mehren Nachbildungen auf Münzen wie in Statuen auf uns gekommen ist. Von den letzteren theile ich das vorzüglichste, im Vatican befindliche Exemplar in der nachstehenden Zeichnung (Fig. 76.) mit, das

Verständniss aber und die Würdigung des Werkes wollen wir uns durch Brunn vermitteln lassen, mit dessen Besprechung und Beurteilung derselben ich vollkommen übereinstimme. „Die Göttin sitzt, der Localität der Stadt entsprechend, auf einem Felsen und zu ihren Füssen erscheint in halber Figur aus den Wellen auftauchend der Flussgott Orontes als Jüngling. Die Bewegung der Göttin ist so motivirt, dass die ganze rechte Seite des Körpers sich nach der linken hinwendet. Der rechte Fuss ist über den linken geschlagen und auf ihn stützt sich der Ellenbogen des rechten Armes, während der linke dieser Wendung entsprechend, sich hinterwärts aufstützt, um dem nach dieser Seite drückenden Körper einen Haltpunkt zu gewähren. Die Mauerkrone charakterisirt die Stadtgöttin, Ähren in der Rechten (an deren Stelle in Münzen freilich auch ein Palmzweig erscheint), die Fruchtbarkeit der Gegend. Durch die Bewegung der Figur aber, namentlich durch das Zurückziehen des einen Armes, entwickelt sich eine Fülle der reizendsten Motive für die Gewandung. Wenige Werke aus dem Alterthume sind uns erhalten, welche sich mit diesem in der Anmuth der ganzen Erscheinung vergleichen liessen. Schwerlich wird sich Jemand dem Zauber desselben zu entziehen im Stande sein, und ich bin weit entfernt, diesen Genuss und die Freude daran irgend Jemand verbittern zu wollen. Doch aber muss ich darauf mit Nachdruck aufmerksam machen, wie weit sich diese Götterbildung von denen älterer Zeit unterscheidet. Von dem religiösen Ernste und der feierlichen Würde, welche früher den Bildern der Götter eigen, ja nothwendig waren, lässt sich bei dieser Tyche kaum noch reden; ja nicht einmal die Strenge, der decor der älteren Sitte, kann für einen besonders bezeichnenden Zug an diesem Bilde gelten. Vielmehr steht es in seiner äusseren Erscheinung dem sogenannten Genre weit näher; sein Grundcharakter ist der einer allgemein menschlichen Anmuth. Wohl mag eine Stadt, welche sich aus einem schönen Thale an einer anmuthigen Höhe hinaufzieht, einen ähnlichen Eindruck gewähren. Aber dieser Eindruck bleibt immer wesentlich verschieden von dem Gefühl der Erhebung, welches ein von einer hohen geistigen Idee erfülltes Werk in uns hervorrufen muss.“ Ebenso stimme ich mit Brunn in dem überein, was er über eine andere Statue des Eutychides, den aus Erz gegossenen Flussgott des Eurotas sagt, den ein witziger epigrammatischer Einfall



Fig. 76. Statue der Stadtgöttin von Antiocheia am Orontes, nach Eutychides.

„flüssiger als Wasser“ nennt. Sehr richtig betont Brunn, dass wir die Weichheit und das Fliessende der Formen, welches zu dem angeführten Witzworte Anlass gab, nicht sowohl in einer besonderen Weichheit in der Behandlung der Oberfläche des Körpers suchen dürfen, welche sich im Erz weniger glücklich darstellen lässt denn im Marmor, als vielmehr in dem Hinfliessen der ganzen, wahrscheinlich liegenden Gestalt, in dem Gelösten, aller Spannung Entbehrenden jeder Bewegung, was in den harten Stoff gebunden die Bewunderung hervorrief. Dass aber die Weichheit und Flüssigkeit dieser Statue allein auf die Composition in der angedeuteten Weise beschränkt gewesen, und nicht zum Theil wenigstens auch in den Formen der Musculatur, des Fleisches gelegen habe, kann ich Brunn nicht zugestehn, denn die Art der Behandlung der Formen des Fleisches, welche eben den Eindruck des Weichen, ja des Weichlichen der Muskelmasse macht, diejenige Behandlungsart, die wir am Kephisos vom westlichen Parthenongiebel bewundert haben, lässt sich im Erz ohne Zweifel eben so gut wiedergeben wie im Marmor oder in irgend einem anderen Material. Denn diese Behandlungsart beruht nicht auf einer eigenthümlichen Darstellung der Hautoberfläche, sondern einzig und allein darauf, dass die Formen gemäss den Bedingungen gestaltet werden, unter denen die Schwerkraft auf eine wenig elastische, weiche Materie wirkt, im Gegensatze zu der Art, wie sie sich in einem festen oder einem stark elastischen Körper äussert. Ich muss dies aber deswegen hervorheben und mit einem gewissen Nachdruck betonen, weil es für die Beurteilung des Kunstcharakters des Eutychides, von dem wir ausser den genannten Werken nur noch eine Siegerstatue kennen, nicht ganz unwichtig ist. Denn wenn Brunn die Eigenthümlichkeit des Eutychides weniger in der technischen und formellen Behandlung der Materie als in der Composition sucht, und zwar „in der Verbindung der Theile, welche dadurch, dass sie die dargestellte Person frei von allem Zwange und von aller Anstrengung erscheinen lässt, dem Beschauer das Gefühl des daraus entspringenden Behagens unvermerkt mittheilt, und es ihn als etwas ihm selbst Angehöriges empfinden lässt“, so dürfte dem die Statue des Eurotas, wie ich glaube, dass wir sie auffassen müssen, entgegenstehn, abgesehn davon, dass diese Compositionseigenthümlichkeit in der Statue der Antiocheia doch nur den Werth eines Momentes hat und ferner davon, dass es sehr zweifelhaft ist, ob wir berechtigt sind das Wesen des Kunstcharakters eines Künstlers aus einer Compositionseigenthümlichkeit zu bestimmen, die an einem oder vielleicht an zweien seiner Werke auftritt.

Diese Compositionsweise, diese Darstellung behaglicher Stellungen, welche uns selbst das Gefühl des Behagens erweckt, soll zugleich als eine Erklärung des iucundum genus, der gefälligen Kunstgattung des Lysippos dienen. Das mag auf den ersten Blick sehr richtig scheinen, insofern die Römer iucundum zunächst dasjenige nennen, was behaglich ist und Behagen erweckt; aber es ist doch unrichtig, erstens weil wir diese Art des behaglich Gefälligen in Lysippos' Werken ohne Willkür nicht nachzuweisen vermögen [138]), und zweitens weil wir es als nothwendig erkannt haben, die iucunditas, das iucundum genus der lysippischen Kunst nicht in einigen Werken und in bestimmten Gegenständen zu suchen, sondern dasselbe als eine allgemeine Eigenschaft des Meisters anzuerkennen und deshalb in der gefälligen, Gefallen erweckenden, effectvollen Schönheit seiner Formgebung zu erkennen. In diesem Sinne scheint mir die gefällige Kunstgattung auch auf Eutychides übergegangen zu sein

und aus der Formbehandlung des Flussgottes hervorzugehn, in der Eutychides den scheinbaren Widerspruch zwischen weich fliessenden Formen und dem harten Stoffe des Erzes durch technische meisterhafte Behandlung der Form in ihrer eigenthümlichen Erscheinung aufhob, und eben dadurch seine Statue zu einem gefälligen, effectvoll schönen Kunstwerke machte. Sollte man mir aber einwerfen, dass, da die Formen der Statue auf den Voraussetzungen des dargestellten Gegenstandes, eines Flussgottes, beruhen, dieselbe eher die strenge als die gefällige Kunstgattung zu vertreten scheine, so antworte ich unter Anerkennung der Thatsache, dass es für die Beurteilung der in einem Kunstwerke vertretenen Tendenz sehr darauf ankommt zu wissen, in welchem Sinne der Künstler seine Aufgabe fasste und speciell hier, ob Eutychides die weichen Formen wählte, um einen Flussgott darzustellen, oder den Flussgott zur Darstellung wählte, um in dessen weichen Formen seine technische Meisterschaft zu entfalten. Dass Letzteres der Fall gewesen sei, kann ich an sich nicht beweisen, aber die Betrachtung des erhaltenen Werkes unseres Künstlers spricht gewiss dafür. Die Statue der Antiocheia fällt durchaus der gefälligen Gattung zu; ihre Anmuth und Schönheit beruht nicht auf dem Wesen des Gegenstandes, denn dies Wesen lässt sich überhaupt nicht darstellen, eine Stadt kann durch eine menschliche Figur nur ganz äusserlich vergegenwärtigt werden, wir brauchen den Gegenstand als solchen nicht zu kennen und zu verstehn, um an der Darstellung Gefallen zu finden, sondern die Statue gefällt an sich, und ihr Werth wie ihre Gefälligkeit beruht einzig und allein auf der Formschönheit.

Ohne uns bei einem Schüler des Eutychides, Kantharos aufzuhalten, von dem wir wenig Näheres wissen, und der von Plinius denjenigen Künstlern beigezählt wird, die durch ihre gleichmässige Tüchtigkeit, nicht aber wegen eines besonders ausgezeichneten Werkes Anerkennung verdienen, wenden wir uns demjenigen Schüler des Lysippos zu, der von allen am berühmtesten war, dem Chares von Lindos auf Rhodos[139]).

Wenn wir Lysippos' Individualismus in Lysistratos entartet, Lysippos' stilvolle Strenge in seinem Sohne Euthykrates bewahrt, die Keime der historischen Kunst bei Lysippos durch denselben Künstler zur eigentlichen Historienbildnerei fortentwickelt, wenn wir die gefällige Kunstart des Lysippos in Tisikrates und Eutychides erneuert fanden, so stellt sich Chares besonders als derjenige Schüler des sikyonischen Meisters dar, welcher die bei seinem Lehrer hervortretende Tendenz zum Kolossalen, das Streben nach Effect durch Massenwirkung weiter ausbildet. Denn von ihm war die kolossalste Statue, welche Griechenland gesehn hat, das Bild des Sonnengottes, der sogenannte Koloss von Rhodos. Dieser Name erweckt ohne Frage in der Phantasie meiner Leser eine sehr bestimmte Vorstellung, welche sie an die Tage ihrer Kindheit erinnert. Denn im Pfennigmagazin oder in einem sonstigen Bilderbuche der Art haben wir ja den Koloss von Rhodos abgebildet gesehn, wie er mit gespreizten Beinen über der Einfahrt des Hafens steht, ein Schiff mit vollen Segeln unter sich durchpassiren lässt, und, in der hocherhobenen Rechten ein Feuerbecken tragend, zugleich die Stelle eines Leuchtthurms vertritt. Es thut mir leid, diese Vorstellung vernichten zu müssen, ohne gleichwohl eine andere bestimmte an die Stelle setzen zu können, aber ich muss doch berichten, dass wir über die Gestalt und die Aufstellungsart des rhodischen Sonnenkolosses aus dem Alterthum keinerlei Überlieferung haben, und dass jene Bilder die freie Erfindung irgend eines modernen

Bildermachers sind, und zwar eine ohne alle Frage durchaus verfehlte und geschmacklose Erfindung. Nur das Mass des Bildwerks kennen wir, seine Höhe betrug nach unseren besten Quellen 70 Ellen oder 105 rheinische Fuss. Diese Zahlen machen uns vielleicht weniger Eindruck als dies die Schilderung des Plinius von dem umgestürzten und zertrümmerten Werke vermag, denn 66 Jahre nach seiner, wahrscheinlich Ol. 122, 2 (291 v. Chr.) vollendeten Aufstellung wurde der Koloss von einem Erdbeben umgeworfen und blieb liegen. „Aber auch liegend ist er zum Erstaunen, sagt Plinius, Wenige sind im Stande seinen Daumen mit den Armen zu umfassen, die Finger allein sind grösser als die meisten Statuen, weite Höhlen gähnen uns aus den zerbrochenen Gliedern entgegen, drinnen aber sieht man gewaltige Felsblöcke, durch deren Gewicht ihn der Künstler bei der Aufrichtung festgestellt hatte.“ Zwölf Jahre soll Chares an der Statue gearbeitet, und 300 Talente (420,000 Thaler) soll man zu ihrer Herstellung aufgewendet haben, die man aus dem Verkauf der Belagerungsmaschinen löste, welche Demetrios Poliorketes beim Aufgeben der Belagerung von Rhodos aus Überdruss an der vergeblichen Mühe Ol. 119, 1 oder 2 (304 oder 303 v. Chr.) zurückliess.

Da wir über die Gestalt des rhodischen Sonnenkolosses Nichts wissen, also ausser Stande sind zu beurteilen, in wiefern sich in derselben neben der Kolossalität noch andere Verdienste des Künstlers offenbarten, und da wir ferner von dessen übrigen Werken nur noch über einen kolossalen Kopf von Erz Nachricht haben, den der Consul P. Lentulus auf dem Capitol weihte, so bleibt uns zur Beurteilung des Chares allein die Thatsache der Kolossalität seiner Werke stehn. Grosse technische Meisterschaft und Sicherheit in der Behandlung der Formen wie in derjenigen des Gusses beweist diese allerdings, und es ist augenscheinlich, dass die Herstellung eines menschlichen Bildes von mehr als 100 Fuss Höhe ein festgeschlossenes System der Proportionen als Grundlage voraussetzt, während dieselbe einem Künstler unmöglich sein würde, der hier seinem Gefühle vertrauen oder durch Versuche das Richtige finden wollte. Hier bildet also Lysippos' wissenschaftliche Proportionslehre die Voraussetzung, und vielleicht dürfen wir hierauf die Worte des unbekannten römischen Schriftstellers (auctor ad Herenn. 4, 6), die wir schon einige Male benutzt haben, beziehn: „Chares lernte von Lysippos Statuen machen nicht so, dass dieser ihm einen Kopf Myron's, Arme des Praxiteles, eine Brust des Polyklet zeigte, sondern indem er dies Alles von seinem Lehrer in seiner Gegenwart bilden sah; die Werke der Anderen konnte er auch für sich betrachten.“ So hoch wir aber auch die technische Meisterschaft des Chares anschlagen mögen, die Tendenz seiner Kunst, das Streben nach der Massenwirkung, nach Effect durch Beherrschung der Materie in ungeheuren Dimensionen werden wir eine Verirrung nennen müssen, die zum blossen Virtuosenthum führen musste. Das Virtuosenthum aber ist der Kunst verderblich, weil es die Entfaltung der Mittel zum Zwecke und dadurch die Kunst rein äusserlich macht. Eine ganz besondere Bedeutung in der Kunstgeschichte hat Chares, abgesehn von dem Werth oder Unwerth seiner eigenen Leistungen dadurch, dass er die lysippische Kunst nach Rhodos verpflanzte, wo dieselbe in der folgenden Periode, während die Kunst an ihren alten Pflegestätten darniederlag und erloschen schien, einen neuen Aufschwung nahm, dem wir den Laokoon und die Gruppe des sogenannten farnesischen Stieres verdanken.

Ausser den hier näher besprochenen Künstlern sind uns nur noch einige wenige bekannt, welche mit der Schule des Lysippos in näherem oder entfernterem Zusammenhange stehn, ohne von derjenigen Bedeutung zu sein, dass wir uns veranlasst finden könnten, ihre Namen und das Wenige, das wir von ihnen wissen, hier anzuführen [140]). Wir scheiden also von der sikyonisch-argivischen Kunst und zwar für immer, denn mit der Schule des Lysippos hat die Kunst in Sikyon und Argos, ja in der ganzen Peloponnes das Ende ihrer Blüthe erreicht, und was nach dieser Zeit dort etwa noch producirt wurde, ist so wenig bedeutend, dass wir davon nicht einmal eine flüchtige Kunde besitzen.

Bevor wir uns jedoch zur Betrachtung der Nachblüthe der Kunst in der folgenden Periode wenden, haben wir von denjenigen Künstlern und Kunstwerken Notiz zu nehmen, welche in unserer Periode das übrige Griechenland ausser Athen und Sikyon-Argos aufzuweisen hat.

DRITTE ABTHEILUNG.

KÜNSTLER UND KUNSTWERKE IM ÜBRIGEN GRIECHENLAND.

ZEHNTES CAPITEL.

Die Künstler von Theben; Damophon von Messene; Boëthos von Chalkedon.

Wir haben schon in der Einleitung zu diesem Buche (S. 5) darauf hingewiesen, dass, wo in unserer Epoche ein Staat sich zu politischer Blüthe erhob, auch ein Aufschwung seiner Kunst wahrnehmbar sei. Eine solche, wenn auch vorübergehende politische Blüthe hatte namentlich Theben durch den grossen Epameinondas und, in Thebens Bundesgenossenschaft, Arkadien und Messene. Von den arkadischen Künstlern dieser Zeit mussten wir schon im vorigen Buche handeln, weil sie, zum Theil wenigstens, mit der Schule Polyklet's in Verbindung stehn, und somit die arkadische Kunst von der älteren sikyonisch-argivischen ihren Ausgang nahm. Die Künstler Thebens dagegen treten uns selbständig entgegen, mag sich auch in ihren Werken eine Hinneigung zu der Tendenz der peloponnesischen mehr als der attischen Kunst offenbaren, und der grosse Meister, welcher um dieselbe Zeit die Kunst Messenes im höchsten Grade ehrenvoll vertritt, Damophon, ist eine so durchaus eigenthümliche Erscheinung, steht namentlich in einem so entschiedenen Gegensatze zu der peloponnesischen Kunst, dass er es uns zur Pflicht macht, ihn zunächst in seiner Sonderstellung zu besprechen. Und da Damophon und die Künstlers Thebens chronologisch in unsere Periode fallen, können sie nur hier ihren Platz finden, und Nichts berechtigt uns sie zu der vorigen Periode der Kunstentwickelung zu zählen [141]).

Um mit den thebanischen Künstlern zu beginnen, müssen wir zunächst einer Inschrift Erwähnung thun, welche eine Reihe von wenigstens funfzehn Namen und darunter mehre enthält, die uns als diejenigen von Künstlern auch sonsther bekannt sind. Ohne diese Namen hier aufzuzählen müssen wir doch erwähnen, dass, wie Brunn bemerkt, dieselben wahrscheinlich alle Künstlern angehören, die entweder als Collegium oder zu einem gemeinsamen umfangreichen Werke verbunden erscheinen, und so beweisen sie uns wenigstens das Eine, dass die Bildnerkunst in Theben in dieser Zeit, die allein auch berühmte Maler in dieser Stadt hervorgebracht hat, eine nicht unbedeutende Ausdehnung und einen regen Betrieb fand, eine Thatsache, die uns auch durch andere, sonsther bekannte Künstlernamen bezeugt wird.

Die bekanntesten Namen aus diesem Verzeichniss und thebanischer Künstler überhaupt sind diejenigen des Hypatodoros und Aristogeiton, die mehrfach zusammmen arbeiteten, ohne dass wir feststellen können, in welchem Verhältniss sie zu einander standen, ob als Brüder oder als Lehrer und Schüler oder als gleichstehende Genossen, nur scheint Hypatodoros der bedeutendere von beiden Künstlern gewesen zu sein, da Plinius ihn allein nennt und da wir von ihm gleichwie von Kritios, der mit Nesiotes und von Kephisodotos, der mit Timarchos zusammen arbeitete, auch ohne seinen Genossen gefertigte Arbeiten kennen, oder richtiger wenigstens eine solche Arbeit, das eherne Bild der Athene in Aliphera in Arkadien, welches von zweien Zeugen wegen seiner Grösse und wegen seiner Schönheit gepriesen, ja von dem einen derselben sogar zu den grossartigsten und kunstvollsten Werken gerechnet wird. Interessanter aber als diese uns nicht näher bekannte Statue ist uns ein gemeinsames Werk der beiden Thebaner, eine ausgedehnte Erzgruppe, welche von den Argivern in Delphi geweiht wurde. Dieselbe stellte die Sieben gegen Theben dar, die bekannten Heerführer jenes sagenhaften Zuges, dessen Zweck es war, den aus Theben vertriebenen Polyneikes, Oidipus' älteren Sohn, als den rechtmässigen Herrscher auf den Thron seiner Väter zu setzen. Pausanias beschreibt uns die Gruppe folgendermassen: „In der Nähe des troischen Rosses (von Antiphanes, siehe Band 1, S. 322) stehn andere von den Argivern geweihte Geschenke: die Führer derer, welche mit Polyneikes gegen Theben zogen, Adrastos und Tydeus, Kapaneus und Eteoklos, Polyneikes und Hippomedon. Nahe dabei ist auch das Gespann des Amphiaraos, auf welchen Baton steht, der Lenker der Rosse und dem Amphiaraos auch durch Verwandtschaft verbunden, der Letzte aber unter ihnen ist Alitherses. Es sind Werke des Hypatodoros und Aristogeiton, und diese machten sie im Auftrage der Argiver wegen des Sieges, den sie bei Oinoë mit den Hilfstruppen der Athener über die Lakedämonier erfochten." Die hier erwähnte Begebenheit, um dies beiläufig zu bemerken, wird in den sogenannten korinthischen Krieg zwischen Ol. 96, 3 u. 98, 2 (393—387) fallen[142]), die Aufstellung des Weihgeschenkes aber dürfen wir später ansetzen, und auf dieselbe das Datum Ol. 102 (372) beziehn, welches Plinius für Hypatodoros angiebt. Die Art der Aufstellung dieser Gruppe ist nicht durchaus klar, und eben so wenig kann ich es für sicher halten, dass eine zweite, entsprechende Gruppe der sogenannten Epigonen, d. h. der Söhne der Sieben gegen Theben, welche den Zug ihrer Väter mit grösserem Glück und vollem Erfolge wiederholten, von denselben Künstlern war. Aber wahrscheinlich bleibt es immer, dass auch

diese Gruppe, deren einzelne Personen Pausanias als: Sthenelos und Alkmäon, Promachos, Thersandros, Ägialeus, Diomedes und Euryalos angiebt, von den thebanischen Meistern herrührt wie ihre Aufstellung denn auch von Pausanias auf dieselbe Veranlassung zurückgeführt wird und wie sie mit der ersteren innerlich zusammenhangt, ja eigentlich deren nothwendige Ergänzung bildet. Denn der erste Zug gegen Theben schlug fehl und alle Führer erlagen dem Geschick, mit dem zweiten Zug aber führten die Söhne das Werk der Väter zum Ziele.

Obgleich wir nun nicht im Stande sind über die Aufstellung dieser Gruppen abzusprechen, so leuchtet deren Verwandtschaft mit mehren Werken der argivischen Schule, die an demselben Orte standen, mit den im dritten Buche (S. 325) besprochenen Gruppen der arkadischen Heroen oder des Lysandros mit seinen Genossen, sofort ein. Dem heroischen Gegenstande nach könnte man dieselben freilich auch mit der Gruppe der troïschen Helden von Onatas (Band 1, S. 109) oder mit derjenigen von Lykios vergleichen, welche Achilleus' und Memnon's Zweikampf darstellte (das. S. 289), allein von diesen Werken unterscheiden sich die hier in Rede stehenden doch wesentlich dadurch, dass jene eine bestimmte, episch berühmte Handlung dramatisch darstellten, während in diesen die Personen ohne bestimmte, wenigstens ohne eine für uns erkennbare Handlung nach Art der Ehrenbildsäulen ruhig stehend nebeneinander geordnet waren. Müssen wir den Gruppen der thebanischen Künstler deshalb in ihrer Gesammtheit das dramatische Interesse absprechen, so werden wir ihre Vorzüge nur in der Darstellung der einzelnen Personen zu suchen haben. Aber auch hier müssen wir bei der Oberflächlichkeit der Überlieferung sehr vorsichtig sein und dürfen z. B. die Frage, ob die einzelnen Heldengestalten ausser durch die wohl vorauszusetzende Schönheit der Bildung auch durch den Charakterismus der Persönlichkeiten, wie ihn die Sage und Poesie scharf ausgeprägt hat, ausgezeichnet waren, nicht bejahen, aber eben so wenig verneinen [143]). Denn dass auf uns keine durchgebildeten Typen dieser Helden wie des Herakles, Achilleus, Odysseus und einiger Anderen gekommen sind, beweist Nichts, da für die spätere Kunst im Ganzen wenig Veranlassung vorlag, eben diese Gestalten wieder darzustellen. Und so werden wir uns an der Thatsache, dass Künstler aus Theben im Auftrage eines fremden Staates Werke von diesem Umfange schufen, und an der bemerkten Verwandtschaft mit Arbeiten argivischer Künstler genügen lassen müssen.

Ungleich bestimmter charakterisirt sich uns der schon oben genannte messenische Künstler D a m o p h o n [144]), den, bedeutend wie er dasteht, wir einzig und allein aus Pausanias kennen, womit für den Kundigen schon gesagt ist, dass wir von ihm nicht viel mehr als die Namen seiner Werke wissen, während uns die massgebenden Urteile alter Kenner über den Charakter seiner Kunst gänzlich fehlen. Glücklicher Weise sind die Werke dieses Meisters so bezeichnend für seine Richtung, dass wir über die von ihm verfolgte Tendenz nicht zweifeln können: Damophon ist nur G ö t t e r b i l d n e r, so ganz und so ausschliesslich wie kein Künstler Griechenlands; das macht ihn uns, namentlich als peloponnesischen Künstler, zu einer Erscheinung von hervorragendem Interesse. Trotz diesem Interesse glaube ich nicht, die trockene Liste der Werke des Damophon, welche zu Ägion in Achaia, zu Messene und Megalopolis aufgestellt waren, aus Pausanias' Berichten hier ausziehn zu dürfen, und beschränke mich darauf, meinen Lesern diejenigen Angaben mitzutheilen, welche für

die Art und Kunst des Damophon bezeichnend sind, nebst den Schlüssen, die wir aus der Eigenthümlichkeit seiner Werke auf seinen Kunstcharakter zu machen berechtigt sind.

Über die Zeit unseres Künstlers lässt sich zunächst feststellen, dass der Schwerpunkt seiner Thätigkeit um Ol. 102 und die folgenden (372 ff. v. Chr.) fällt, obgleich er auch früher schon thätig gewesen zu sein scheint; Damophon ist also im Wesentlichen durchaus Zeitgenoss von Skopas, Praxiteles und Lysippos, wenngleich etwas älter als der Letztgenannte. Daraus ergiebt sich, dass er unserer Periode angehört, in der seine eigenthümlich strenge und religiöse Richtung von doppeltem Interesse ist. Anlangend seine Technik muss hervorgehoben werden, dass wir nicht ein einziges Erzwerk von ihm kennen; mit überwiegender Vorliebe arbeitet er in Marmor, durchaus wie die beiden attischen Meister. Neben seinen Marmorstatuen aber finden wir eine Reihe zum Theil kolossaler sogenannter Akrolithe, d. h. Statuen, an denen die nackten Theile von Marmor, die bekleideten von anderen Materialien, bei Damophon von Holz waren. Die Akrolithe traten augenscheinlich an die Stelle der Goldelfenbeinstatuen der phidiassischen Epoche, zu deren Herstellung in dieser Zeit mit ganz einzelnen Ausnahmen (siehe oben S. 50) die Mittel fehlten. Der Marmor sollte das Elfenbein ersetzen und das bemalte oder vergoldete Holz trat an die Stelle des wirklichen getriebenen und ciselirten Goldes. Obgleich also diese Technik von der des Phidias mannigfach verschieden ist, hat sie mit derselben doch auch wieder ihr Verwandtes; namentlich musste der künstlerische Eindruck der durch sie geschaffenen Werke demjenigen der Chryselephantinstatuen sehr ähnlich sein, und es setzt die Herstellung der Akrolithe eine geistige Richtung voraus, welche mit derjenigen der Goldelfenbeinbildner im Grunde übereinstimmt, eine Richtung auf das prächtig Erhabene, religös Würdevolle. Demnach darf es uns nicht wundern, Damophon auch in der wirklichen Goldelfenbeintechnik mit Glück thätig zu finden; ein selbständiges Werk von seiner Hand von Gold und Elfenbein kennen wir allerdings nicht, aber er war es, der den olympischen Zeus des Phidias, dessen Elfenbein aus den Fugen gegangen war, zur vollsten Zufriedenheit der Eleer und so restaurirte, dass das Wunderwerk fortan gesichert dastand.

Finden wir Damophon von Seiten der Technik und des in der Wahl der Technik sich aussprechenden Geistes mehr als andere seiner Zeitgenossen dem Streben der vergangenen Epoche zugeneigt, so offenbart sich in seinen Gegenständen überwiegend ein Anschluss an die Tendenzen seiner eigenen Zeit. Allerdings stimmt ein Bild der Göttermutter von seiner Hand mit einer Schöpfung des Phidias im Gegenstande überein, allerdings kann man bei den mehrfachen Statuen des Asklepios, welche Damophon arbeitete, an gleiche Darstellungen von den Schülern und Genossen des Phidias erinnern, obwohl dieser Gott auch von den jüngeren Meistern gebildet wurde; aber mehrfach wiederholte Statuen der Demeter und Kora, der Musen, der Hygieia, der Jagdgöttin Artemis und mehrer Städtegöttinnen (von Theben und Messene) gehören doch vollkommen dem Kreise der Gegenstände an, welche in der Zeit des Skopas und Praxiteles entweder überhaupt zuerst oder doch mit Vorliebe und in mustergiltiger Weise gebildet wurden, und einen Apollon sowie eine bekleidete Aphrodite kann man mit geringem Zweifel ebenfalls hinzurechnen, während die Geburtsgöttin Eileithyia sowie

die Söhne des Asklepios, Podaleirios und Machaon, überhaupt von Damophon zuerst dargestellt worden zu sein scheinen.

Aus dem Allen muss uns Damophon als ein durchaus bedeutender Künstler erscheinen, der, ernstgestimmt wie Wenige, als Idealbildner im höchsten und eigentlichen Sinne dasteht, an die unerreichten Muster der hohen Idealbildnerei sein eigenes Schaffen anschliesst, aber dennoch nicht in unfruchtbarer Reaction gegen den Geist seiner eigenen Epoche sich auflehnt, sondern das Schöne und Gute, das diese aus ihrem Schoosse geboren, mit frischem Muthe sich aneignet, und dasselbe mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln in ernster und gediegener Weise zu gestalten strebt.

Gegenüber dieser wirklich grossartigen und eigenthümlichen Erscheinung stellen sich die übrigen Künstler dieser Epoche als vergleichsweise unbedeutend dar, und kaum einer derselben veranlasst uns, sei es durch die Zahl seiner Werke, sei es durch hervortretende Eigenthümlichkeit seiner Richtung, ihn aus dem bei Brunn[145]) gegebenen Verzeichniss zu gesonderter Betrachtung hervorzuheben. Allenfalls verdient eine eigene Erwähnung Aristodemos, der nach Plinius Ringer, Zweigespanne mit dem Lenker, Philosophen, alte Frauen, das Porträt des Königs Seleukos und einen geschätzten Doryphoros machte, und von dem ein anderer Schriftsteller eine Statue des Äsop anführt; denn die Philosophen und alten Frauen mochten ihm, wie Brunn bemerkt, zu scharfer Charakterbildung Veranlassung bieten; für Äsop ist dasselbe geradezu gefordert, und es ist, wie schon erwähnt wurde, möglich, dass die erhaltenen Bildnisse des Fabeldichters auf Aristodemos anstatt auf Lysippos zurückgehn. Neben diesem Künstler würde ich Thrason besonders hervorheben, wenn ich mit Brunn der Meinung wäre, die früher besprochene archaistische Statue der Penelope (Band 1, S. 154), gehe möglicherweise auf eine Gruppe dieses Künstlers zurück, in der er Penelope und die Amme Eurykleia darstellte. Allein dies kommt mir wenig wahrscheinlich vor, theils wegen des Archaismus der Formen, die man doch aus dem Streben, die Sittenstrenge der Penelope zur Anschauung zu bringen, kaum erklären darf, theils auch deshalb, weil ich nicht glauben kann, die uns erhaltenen Statuen der Penelope haben zu einer Gruppe gehört.

Und so bleibt mir nur ein Künstler zu besprechen übrig, der allerdings von eigenthümlicher Richtung und uns auch deshalb interessant ist, weil ein in mehren Wiederholungen erhaltenes gar anmuthiges Bildwerk mit Sicherheit seiner Erfindung zugeschrieben werden kann. Ich rede von Boëthos von Chalkedon[146]), der besonders als Toreut grossen Ruhm erwarb. Dass derselbe in diese Periode und nicht in die folgende gehöre, ist allerdings nicht streng zu beweisen[147]), denn der einzige directe Anhalt zu seiner Datirung besteht darin, dass der Besitzer einer Hydria von Boëthos' Hand, die Verres raubte, dem Cicero erzählte, diese Hydria sei ein „ihm von den Vätern und Vorvätern vererbtes Stück" gewesen. Wie lange dasselbe in dieser Familie war, können wir hiernach nicht errathen, und nur das ist gewiss, dass Boëthos einer zu Ciceros Zeit lange vergangenen Epoche angehört. Wollen wir diese Epoche näher bestimmen, so bleiben uns besonders Gründe innerer Wahrscheinlichkeit. Nach diesen aber wird Boëthos, dessen Werke, wie wir gleich sehn werden, dem Genre, und zwar dem anmuthigen angehören, gewiss besser in diejenige Zeit gesetzt, in welcher die plastische Genrebildnerei überhaupt ihre bedeutendsten Werke schuf, als in eine Periode, in der seine Werke von allen sonsther bekannten im innersten Grunde

verschieden sind. Dies dennoch zu thun und dann weiter diese vollkommen unsichere Thatsache zur Charakterisirung der Zeit mit zu benutzen[148]), erscheint mir als ein gänzlich unmotivirtes Wagniss der Kunstgeschichtschreibung.

Die drei statuarischen Werke des Boëthos, von denen wir Kunde besitzen, sind Knabenfiguren. Eine derselben gehört allerdings dem Idealgebiet der Gegenstände an und stellte den Asklepios als Kind dar, die beiden anderen dagegen sind reine Genrebilder. Mit grosser Bestimmtheit können wir dies von dem einen behaupten, dessen Nachbildungen wir besitzen, und welches uns Plinius als einen Knaben beschreibt, der mit den Armen eine Gans würgt. Wir theilen von dieser trefflich erfundenen und ausgeführten Gruppe in der nebenstehenden Abbildung (Fig. 77.) eine Copie (aus dem Louvre) mit, an der die modernen Theile vollkommen sicher nach anderen Exemplaren ergänzt sind. Leider steht unsere Umrisszeichnung hinter dem Original unendlich weit zurück, und giebt besonders von dem überaus lebendigen Ausdruck kaum eine Vorstellung, aber sie wird immerhin genügen, um unsern Lesern die Composition zu vergegenwärtigen und sie die Meisterlichkeit der Formen und den wahrhaft kostbaren Humor der Erfindung fühlen zu lassen. Es ist ein Bild des reinsten Kindesübermuths; der derbe Junge hat den vor ihm fliehenden Vogel, der doch fast eben so gross ist, wie sein Verfolger, im Laufe eingeholt und hält ihn fest, wie er ihn auf's Gerathewohl zugreifend gepackt hat. Und das ist keine Kleinigkeit, laut schreiend ringt der Vogel, sich aus den umstricken-Armen zu befreien, und das Kind muss sich den Anstrengungen des Gefangenen mit der ganzen Wucht seines lieblichen Körpers entgegenstemmen. Dabei ist ihm die Sache grade so ernst und wichtig, wie Herakles die Erwürgung des nemeïschen Löwen, das ganze Gesicht strahlt vor Eifer und ein Hauch von Siegesfreude ist darüber ausgegossen. Die Stellung konnte nicht besser ersonnen werden, und die Formen des Kinderkörpers dürfen sich dem Vollendetsten, was in dieser Art die alte und die moderne Kunst geschaffen hat, getrost an die Seite stellen. Dabei ist das Ganze so rund und nett, so in sich geschlossen und so vollständig aus sich selbst klar, ist der Künstler mit so vielem Geist und so liebenswürdigem Gemüth auf die Kinderwelt in ihrer naiven Frische und Ausgelassenheit eingegangen, dass sein Werk trotz der anscheinenden Geringfügigkeit des Gegenstandes doch nicht allein unsere Blicke zu fesseln, sondern auch unser Herz mit eigenthümlicher Rührung zu bewegen weiss. Wie Vieles aber, frage ich, hat die moderne Genrebildnerei diesem kleinen Meisterstück an die Seite zu setzen?



Fig. 77. Knabe mit der Gans, nach Boëthos.

Hier glaube ich nun nicht verschweigen zu dürfen, dass mir ein anderes noch ungleich berühmteres erhaltenes Kunstwerk, den Dornauszieher des capitolinischen Museums, auf das dritte uns bekannte Werk des Boëthos zurückführbar scheint[149]). Von diesem dritten Werke giebt uns Pausanias an, es sei ein sitzender nackter Knabe

von vergoldetem Erz, der vor der Statue der Aphrodite von Kleon im Tempel der Here in Olympia aufgestellt war. Es scheint mir aus dieser Angabe zunächst klar, dass dieser Knabe keine mythologische Person war und zu der hinter ihm stehenden Aphrodite keinerlei Bezug hatte, denn eine mythologische Person — und es könnte füglich doch nur Eros sein — würde grade Pausanias, dem es um die Namen ganz besonders zu thun ist, einfach mit seinem Namen genannt haben. Der Knabe also war ein Genrebild. Die Situation freilich, in der er sich befand, giebt Pausanias nicht an, aber ich appellire an alle Kenner des Periegeten mit der Frage, ob nicht Pausanias glauben durfte, einem Bildwerke, das so gar keine mythologische Bedeutung hatte, durchaus genug gethan zu haben, wenn er dasselbe als nackten sitzenden Knaben bezeichnete? Ein nackter sitzender Knabe aber ist der Dornauszieher, das stimmt mit Pausanias' Angabe; aber viel mehr als dieser äusserliche Anhalt, ohne den ich freilich meine ganze Vermuthung nicht wagen dürfte, bestimmt mich der Geist des vortrefflichen Werkes, dasselbe auf Boëthos zurückzuführen. Mit grossem Rechte sagt Welcker bei der Besprechung der Statue eines knöchelspielenden Mädchens[150]): „Werke von der liebenswürdigen Art wie dies Kind, der Dornauszieher und das Kind mit der Gans, athmen schon seit der blühendsten Zeit der griechischen Kunst den Geist der Idylle,“ und mit eben so grossem Recht preist er am Dornauszieher[151]): „hohe Wahrheit in der Bewegung, im Charakter des Alters, in den Formen, eine Einfachheit und Reinheit, welche der besten Kunstzeit werth ist.“ Aber grade dieser Geist der Idylle, diese Wahrheit der Darstellung, dieses liebenswürdige Eingehn in die Kinderwelt, endlich dies Vermögen, eine an sich unbedeutende Situation interessant zu machen, tritt uns ausser aus dem verbürgten Werke des Boëthos noch ganz besonders aus dem Dornauszieher entgegen, mehr als vielleicht aus irgend einem dritten oder vierten derartigen Werke. Und diese eigenthümliche Richtung der Kunst, die sich schon in der Wahl der Gegenstände ausspricht, findet sich nicht etwa so häufig unter den namhaften Künstlern Griechenlands, auch nicht unter den namhaften Genrebildnern wieder, so dass wir keineswegs berechtigt sind, bei dem Dornauszieher an einen beliebigen der uns bekannten Meister zu denken. Ich gebe meine Vermuthung nicht für gewiss, aber ich hoffe dass man ihr einige Wahrscheinlichkeit zugestehn wird.

ELFTES CAPITEL.

Erhaltene Kunstwerke, welche man dieser Epoche zugeschrieben hat.

Bei der Besprechung der attischen Kunst dieses Zeitraums musste ich es hervorheben, dass wir aus demselben fast gar keine datirten und sicher datirbaren Monumente besitzen; blicken wir jetzt auf das übrige Griechenland ausser Attika, so sind wir noch schlimmer daran. Für Attika konnten wir doch in dem Reliefe vom Denkmal des Lysikrates ein Kunstwerk anführen, welches als Original bestimmt in unsere Periode gehört, aus dem ganzen übrigen Griechenland fehlt nicht allein ein solches, sondern diejenigen Monumente, welche man dieser Periode zugeschrieben hat, unterliegen in kunstgeschichtlicher Beziehung den lebhaftesten Zweifeln. Demgemäss konnte ich die Überschrift dieses Capitels nicht anders fassen, als ich sie gefasst habe, ich hätte denn mir die Freiheit nehmen müssen, die hier zu besprechenden Kunstwerke, nämlich den Fries von Budrun und die Sculpturen vom sogenannten Harpagosgrabe oder Nereïdenmonumente von Xanthos, weil ich glaube dass jener gar nicht, und dass diese nur zum Theil in diese Zeit gehören, mit Stillschweigen zu übergehen, wozu ich mich durchaus nicht für berechtigt halte, da Männer von ungleich grösserer Auctorität als die meinige über diese Werke anders urteilen als ich. Es bleibt mir also Nichts übrig, als meine Leser, soweit dies thunlich, mit den Thatsachen bekannt zu machen und selbst urteilen zu lassen, im Übrigen aber meine Ansicht so gut zu begründen, wie es eben gehn mag.

Beginnen wir mit den Reliefen von Budrun[152]), von denen die beiliegende Tafel (Fig. 78.) einige charakteristische Proben enthält. Dass Budrun auf der Stätte des alten Halikarnassos steht, ist eine Thatsache. Im Jahre 1522 wurden die in Frage stehenden Reliefe in einem Ruinenhaufen entdeckt, mit dessen Werkstücken sie von den Johanniterrittern von Rhodos zum Bau der Citadelle Sanct Peter verwendet wurden; 1846 schenkte sie der Sultan an den britischen Gesandten in Constantinopel Sir Stratford Canning, und dieser an das britische Museum, wo sie im sogenannten Phigalischen Saale aufbewahrt werden. Der von Sir Stratford Canning geschenkten Reliefplatten sind dreizehn, zu ihnen kommt eine vierzehnte kleinere Platte, die, gleichfalls in Budrun gefunden, dem Commodore Pratt verdankt wird, und endlich rechnet man zu demselben Friese noch drei Plattenfragmente in Genua (auf unserer Tafel a. b. c.) von gleichen Massen und von einem Stil, der mit dem einiger Stücke der budruner Reliefe etwa übereinstimmt. Betrachten wir alles Angeführte als wirklich zusammengehörig, wofür namentlich die gleiche Höhe der Platten und die wesentlich gleiche Erhebung des Hochreliefs der Figuren (ca. 0,7 Meter) geltend gemacht werden kann, so besitzen wir siebzehn Stücke von verschiedener Länge, deren Folge jedoch nur sehr theilweise festgestellt werden kann.

Als den Gegenstand werden unsere Leser auf den ersten Blick Amazonenkämpfe



i



Fig 78. Proben der Reliefe von Budrun in Genua (a—c) und im britischen Museum (d—i).

erkennen, und wir brauchen nur hinzuzufügen, dass die auf einer Platte (f) erscheinende ziemlich verstossene Figur mit Löwenfell und Keule für Herakles gilt, durch welchen speciell der Feldzug der Griechen gegen die Amazonen am Thermodon bezeichnet werden würde, wenn wir nicht durch den ebenfalls mit dem Löwenfell bekleideten Theseus des phigalischen Frieses über die fragliche Person zweifelhaft und berechtigt würden, an den Amazonenzug nach Attika und Theseus' Heldenthat zu denken. Ich hebe dies hervor, weil ich Alles anführen will, was für attischen Ursprung der Reliefe spricht.

Einer Detailbeschreibung der einzelnen Scenen glaube ich mich überheben zu dürfen, da der Gegenstand meinen Lesern geläufig ist und die einzelnen Kämpfergruppen kaum irgendwo missverstanden werden können. Ich wende mich vielmehr sofort zu der Erörterung der Frage, ob wir glauben dürfen, in diesen Reliefen den Fries vom Mausoleum zu besitzen, dessen vier Seiten, wie wir wissen, Skopas, Leochares, Bryaxis und Timotheos arbeiteten.

Für die Bejahung dieser Frage hat man zunächst den Fundort der Reliefe geltend gemacht. Verstehn wir aber diesen im weiteren Sinne als die Stätte, wo das alte Halikarnassos stand, so wird dadurch so gut wie Nichts bewiesen; denn Halikarnassos, der Königssitz Kariens, musste eine Fülle von Tempeln und anderen Gebäuden haben, zu denen die Friese so gut gehören konnten wie zum Mausoleum. Versteht man aber den Fundort im engeren Sinne von dem Trümmerhaufen, aus welchem die Reliefe gezogen wurden, so muss entgegnet werden, dass dessen Identität mit den Ruinen des Mausoleums keineswegs über allen Zweifel feststeht, vielmehr nur vermuthungsweise angenommen wird[153]). Weiter macht man für die Zugehörigkeit der budruner Reliefe eine Stelle Lukian's geltend[154]), in der er bezeugen soll, die Reliefe am Mausoleum haben Kampfscenen enthalten. Kampfscenen aber sind noch nicht Amazonenkämpfe, und obendrein ist es nicht wahr, dass Lukian Kampfscenen bezeugt; er nennt Bilder von Männern und Pferden, weiter Nichts, und wenn es auch wahrscheinlich ist, dass diese zu Kampfdarstellungen gehörten, so müssen wir uns doch dagegen verwahren, dass solche bezeugt werden. Nach dem Gesagten müssen wir uns wesentlich an die Reliefe selbst halten; und was uns diese lehren, mögen meine Leser auf der beiliegenden Tafel selbst sehn.

Kein Mensch hat bisher in Abrede gestellt, dass die einzelnen Platten von sehr ungleichem Werthe sind, mag man die Composition der Gruppen oder die Formgebung der Figuren in's Auge fassen; ja man hat es sogar, gewissermassen triumphirend, hervorgehoben, wie leicht man „wenigstens zwei verschiedene Hände" — warum nicht lieber gleich vier? — in der Arbeit der Reliefe unterscheiden könne. Denn es stimmt ja, meint man, auf's beste damit überein, dass verschiedene Künstler die vier Seiten des Frieses gearbeitet haben. Bereitwillig theilt man Skopas die besten Platten zu, die nächstbesten mögen etwa von Leochares und so fort, die geringeren von Bryaxis und Timotheos sein. Das klingt recht schön und plausibel, wenn nur der Unterschied der Platten wirklich in nichts Anderem als in grösserer oder geringerer Vorzüglichkeit bestünde. Ganz anders aber stellt sich die Sache, wenn wir einzelne Platten allerdings als tadellos, ja mehr als das, in geistigem Gehalt, in Composition und Formgebung als vollkommen schön erkennen (Fig. 78 a—c, d, e), während andere nicht nur relativ geringer, sondern sehr unbedeutend, und noch

andere geradezu hässlich sind. Oder, frage ich, welches andere Prädicat als das der Unbedeutendheit werden wir einem Reliefe wie dem auf unserer Tafel unter f. abgebildeten ertheilen? Ist das nicht eine Composition von der grössten Dürftigkeit, von der grössten Oberflächlichkeit der Motive? Und wie anders als gradezu hässlich können wir Figuren nennen, wie den gründlichst verzeichneten nackten Krieger in der Mitte der Platte g. auf unserer Tafel? Sollen wir uns etwa zwingen, die Composition der Platte h, die geistlose Wiederholung derselben Bewegung unmittelbar hinter einander schön oder auch nur erträglich zu finden? oder sollen wir es bewundern, dass diese selbe Bewegung in bald rechts bald links gewandten Figuren uns überall aus dem Friese entgegenstarrt? Was ich hier tadelnd hervorgehoben habe, ist lange nicht Alles was zu tadeln ist, je mehr man in's Einzelne geht, auf desto mehr Geistlosigkeiten in den Motiven, Dürftigkeiten in der Composition, Unschönheiten in den Formen stösst man in einer Reihe von Platten, die mit den anderen bewunderungswürdig geistreich gedachten, mannigfaltig componirten, schön gestalteten Reliefgruppen ein gleichzeitiges, ursprüngliches Ganze gebildet haben sollen. Ich will es meinen Lesern überlassen, das oben begonnene Sündenregister selbst zu vervollständigen, wenn sie daran Freude finden, und nur das Eine bemerken, dass die Zeichnung die crassen Differenzen des Stils lange nicht in der gehörigen Schärfe hervortreten lässt, auch kaum im vollen Masse hervortreten lassen kann, da gewisse Unschönheiten erst in der plastischen Ausführung recht fühlbar werden.

Sollen wir nun aber, so frage ich im Hinblick auf die besprochenen Thatsachen, glauben, dass einer oder dass zwei der Künstler, die am Mausoleum arbeiteten, die, um den plastischen Schmuck dieses Bauwerks zu verfertigen, aus Attika nach Halikarnassos berufen wurden, die, als die Königin Artemisia, ihre Auftraggeberin, starb, das halbvollendete Werk fortsetzten und vollendeten ohne Rücksicht auf Bezahlung, im alleinigen Hinblick auf ihren künstlerischen Ruhm, sollen wir glauben, dass einer dieser Künstler ein solcher Stümper gewesen sei, wie der Verfertiger der Platten f., g. und h. unserer Tafel? sollen wir ferner glauben, dass ein Skopas und ein Leochares mit einem solchen Stümper zusammen gearbeitet hätten? und dass die Kunstgeschichtschreibung es für ihren Beruf gehalten hätte, den Namen besagten Stümpers neben dem eines Skopas auf die Nachwelt zu bringen? Ich bekenne mich unfähig zu einem solchen Glauben. Und doch ist dieser Annahme in keiner Art auszuweichen, wenn wir die Reliefe von Budrun für den Fries des Mausoleums halten, in keiner Weise, nicht einmal dadurch, dass wir die Ausführung schlechten Steinmetzen oder geringen Arbeitern zuschreiben, wie etwa diejenige des Frieses von Phigalia[155]). Denn der Fries des Mausoleums ist nicht von untergeordneten Arbeitern ausgeführt worden, sondern eigenhändig von den vier Meistern selbst, im Hinblick auf ihren Künstlerruhm. Wahrlich es ist ein schöner Ruhm, Reliefe gemacht zu haben wie die bezeichneten, und das Alterthum muss einen feinen Kennerblick gehabt haben, um das Mausoleum als Weltwunder zu betrachten, wenn es mit solchen Friesen verziert war!

Dem Allen gegenüber wird nun aber von denen, welche die budruner Reliefe für den Fries des Mausoleums halten, die Frage aufgeworfen: wenn sie nicht Theile dieses Frieses sind, was sind sie dann? wenn das Gebäude, zu dem dieser Fries

gehörte, nicht das Mausoleum war, was war es dann anderes[156])? Auf diese Fragen antwortet man am besten: wir wissen es nicht, wissen dies so wenig wie wir manches Andere wissen. Und diese Antwort sollte genügen, man sollte sich daran gewöhnen, in einer Wissenschaft, die auf trümmerhaften Überlieferungen beruht, nicht Alles wissen zu wollen und sich nicht darauf zu stemmen, jedem Monument einen Namen zu geben, als wäre damit an sich Etwas genützt. Wer sich aber bei unserer ersten Antwort nicht beruhigen will, dem wäre aus dem Studium der budrun'schen Reliefe immer noch zu erwiedern: es ist möglich, dass einige Platten derselben, die schönen und köstlichen wie a—e zum Mausoleumsfriese gehört haben, und dass man diese in irgend einer späteren Zeit vom Mausoleum entnahm und zu einem anderen Bauwerke, etwa einem Tempel, vielleicht von grösserem Umfange benutzte und, weil sie nicht ausreichten, zu ergänzen sich genöthigt sah. Es ist aber ferner auch möglich, dass ein abenteuerlicher Zufall die schlechten Platten aus einer barbarischen Kunstzeit mit den echten Reliefen vom Mausoleum, die zufällig von gleichen Massverhältnissen waren, unter einander geworfen hat. Und wem diese Möglichkeiten nicht genügen, der ersinne sich eine dritte und vierte, wozu ja der nöthige tiefgelehrte Scharfsinn nicht fehlen wird; wir wollen mit Vergnügen diese Möglichkeiten zugestehn, wenn man uns dagegen nur erlassen will zu glauben, die gesammten budrun'schen Reliefe, wie wir sie besitzen, haben dem Mausoleum angehört, und einer der vier verbundenen Meister habe solche Dinge gemacht, wie die erwähnten Reliefe[157]).

Die Augsburger Allgemeine Zeitung vom Juli dieses Jahres[158]) berichtet von einer neuen Ausgrabung in Halikarnassos, durch welche die Fundamente des Mausoleums blossgelegt worden sein sollen; zwei Schiffsladungen mit Sculpturen seien nach England abgegangen, welche den Elgin-Marbles an die Seite gesetzt werden, „namentlich werden Friese mit der Darstellung von Amazonen zu Pferd als Kunstwerke ersten Ranges erwähnt." Näheres werden wir allerdings erst abwarten müssen, aber einstweilen wollen wir hoffen, dass uns diese neuen Funde von der Verblendung über die älteren budrun'schen Reliefe befreien werden.

Wenn ich bei den Reliefen von Budrun, welche scheinbar zusammengehören, in der Lage war, die Nothwendigkeit einer Sonderung älterer und jüngerer Theile zu behaupten, so muss ich bei dem zweiten Denkmälercomplex, den man in diese Zeit versetzt, den Sculpturen nämlich, die man als den plastischen Schmuck des sogenannten Nereïdenmonuments von Xanthos zusammengestellt hat, ebenfalls auf eine Sonderung dringen, aber auf eine solche von Theilen, die kein äusseres Moment als zusammengehörig erscheinen lässt, und für deren Zusammenordnung sich schwerlich ein wirklich stichhaltiger Grund wird anführen lassen. Es handelt sich um zum Theil unschätzbar schöne, durchweg aber interessante Sculpturen, welche Sir Charles Fellows auf seiner dritten Reise nach Lykien in Xanthos auf einem nicht sehr ausgedehnten Terrain in der regellosesten Unordnung umherliegend entdeckte, die er dem britischen Museum überantwortete, wo sie den Hauptinhalt des „Lycian Saloon" bilden, und die er als Theile des plastischen Schmuckes eines Gebäudes, welches er Grabmal des Harpagos getauft hat, zu vereinigen strebte. Ein hübsches Modell dieser Restauration ist im britischen Museum aufgestellt[159]), und zeigt auf einem hohen würfelförmigen Unterbau, dessen Ruinen erhalten sind, ein Tempelchen

ionischer Ordnung mit freiem Säulenumgang, zu dessen Herstellung mancherlei mit den Sculpturen zusammen gefundene Architekturstücke und Architekturtheile benutzt wurden. Später machte der englische Architekt Falkener[160]) eine zweite Reconstruction, welche, in manchen Einzelheiten der baulichen Anordnung von der Fellows'schen abweichend, im Grundprincip und in der allgemeinen Ansicht des Gebäudes doch mit derselben durchaus übereinstimmt, namentlich auch, was uns hier besonders interessirt, in der Art, wie die Sculpturen als plastischer Schmuck dieses Gebäudes untergebracht werden. Ich will versuchen, meinen Lesern klar zu machen, um was es sich hiebei handelt. Die Sculpturen bestehn aus zehn höchst bewegten weiblichen Gewandstatuen etwas unter Lebensgrösse nebst sieben Fragmenten ähnlicher und anderen Fragmenten von noch geringerem Massstabe, ferner aus einigen wie im Ansprung liegenden Löwen, sodann aus zwei Giebelgruppen in Hochrelief, und endlich aus vier Friesen von verschiedenen Massverhältnissen in der Höhe, nicht von zwei Friesen, wie man in Müller's Handbuche in dem von Welcker beigefügten §. 128* liest, wo der dritte und vierte Fries wahrscheinlich mit Absicht und Überlegung unerwähnt geblieben sind, weil beide augenscheinlich mit den anderen Sculpturen nicht zusammengehört haben können. Diese Sculpturen sind nun den oben beschriebenen Bauwerk in folgender Weise eingeordnet. Die grösseren weiblichen Statuen stehn zwischen den Säulen, die kleineren Statuen und Gruppenfragmente sind bei Fellows auf den Akroterien aufgestellt, die Giebelgruppen den Giebeln eingefügt; die vier Friese aber sind so untergebracht: der höchste oder breiteste Fries a. zieht sich um den Fuss des Sockels unmittelbar über der etwas ausladenden Basis des Ganzen, der demnächst schmalere Fries b. umgiebt den Sockel oben, unmittelbar unter der Krönung, der dritte, wiederum niedrigere Fries c. dient als Fries über den Säulen des Tempelchens, und der vierte und schmalste d. hat als Fries der Cellamauer seine Unterkunft gefunden.

Welcker hat der Fellows'schen Reconstruction das Prädicat „sinnreich" beigelegt[161]), und ich bin sehr weit davon entfernt, ihr dieses Prädicat streitig machen zu wollen. In noch ungleich höherem Grade aber gebührt der Restauration Falkener's dies Prädicat, ja dies Wort genügt keineswegs um diese, auf die subtilsten Messungen der vorhandenen Reste und Theile begründete, mit der umfassendsten Combinationsgabe und einem seltenen Grade von Divination durchgeführte Arbeit zu bezeichnen; vielmehr will ich bekennen, dass die Berechnungen und Argumentationen Falkeners etwas beinahe Zwingendes besitzen, und dass, wer die zur Restauration benutzten Sculpturen nicht aus Autopsie kennt, sich dem Glauben an die vollständige Richtigkeit der ganzen Herstellung kaum zu entziehn im Stande sein wird. Auch würde diese an und für sich dem Zweifel geringen Raum bieten: die Stellung der grösseren weiblichen Statuen in den Intercolumnien ist sehr wohl möglich, obgleich durch Nichts beglaubigt, die Löwen, einander gegenüber als Wächter an den Eingängen des Tempelchens aufgestellt, sind passend untergebracht; für die Einfügung der beiden breiteren Friese in den Unterbau scheinen zwei Vertiefungen in dessen Mauerwerk entscheidend zu sprechen, da diese dem Masse nach den Friesen entsprechen; Ähnliches gilt von den Hochreliefen der Giebelfelder, und wenn auch der doppelte Fries des Tempelchens selbst den Eindruck der Überladung hervorbringt, so kann man doch die Möglichkeit einer solchen überschwänglichen plastischen De-

coration eines Bauwerkes an und für sich nicht in Abrede stellen. Dies Alles gestehe ich willig zu, und dennoch muss ich behaupten, dass man durch das Studium der Sculpturen ihrem Stil nach zu einer durchaus anderen Ansicht unwillkürlich hingedrängt wird. Die Sculpturen sind nämlich dem Stil nach in einem Grade und in einer Weise verschieden, dass es geradezu unglaublich wird, sie seien zu einer und derselben Zeit entstanden und haben zu einem und demselben Bauwerke gehört. Ich verkenne durchaus nicht die grosse Schwierigkeit, welche der Durchführung dieser Behauptung aus der Vortrefflichkeit der Falkner'schen Arbeit erwächst, andererseits kann ich aber auch nicht umhin, auszusprechen, dass der genannte Architekt die wenigstens eben so grosse Schwierigkeit, welche seiner Arbeit aus der schreienden Stildifferenz der Sculpturen erwächst, durchaus unberücksichtigt gelassen hat. Ich weiss ferner sehr wohl, dass meine Ansicht von der Nichtzusammengehörigkeit der Sculpturen weitergreifende Combinationen geschichtlicher und kunstgeschichtlicher Art durchreisst, welche der Verbindung der Sulpturen im Fellows'schen und Falkner'schen Sinne die einschneidendste Bedeutung verleihen. Der Name „Grabdenkmal des Harpagos" nämlich, mit dem das problematische Bauwerk versehn worden ist, beruht grösstentheils auf der Verbindung der Sculpturen zu einem Ganzen von geschichtlicher Wichtigkeit, und an diesen Namen knüpfen sich wiederum Berechnungen über das Datum dieses Ganzen [162]), die kunstgeschichtlich bedeutungsvoller sind, als manches Andere. Dennoch kann ich nicht umhin, mich gegen die Fellows'sche und Falkner'sche Reconstruction und gegen die Möglichkeit der einheitlichen Verbindung und in Folge derselben einheitlichen Datirung der in Rede stehenden Sculpturen zu erklären. Da ich meinen Lesern leider keine würdige und genügende Abbildung dieser Sculpturen vorlegen kann, so bleibt mir Nichts übrig, als meine Überzeugung über das gegenseitige kunstgeschichtliche Verhältniss der einzelnen Werke mitzutheilen und andeutungsweise zu begründen, eine Überzeugung, die sich mir in dem eifrigsten und vielmals wiederholten Studium der Originalmonumente nicht auf einmal, sondern nach und nach festgestellt hat. Diese Überzeugung aber geht, wie gesagt, dahin, dass von den angeblich zusammengehörenden Sculpturen vielleicht nicht zwei, ganz gewiss aber nicht alle gleichzeitig entstanden sein können.

Unbedingt der erste Platz gebührt den grösseren Statuen. Ich habe schon erwähnt, dass diese Statuen, deren zehn grösstentheils, weitere sieben in Fragmenten erhalten sind, langbekleidete und höchst bewegte weibliche Personen darstellen; ich füge hinzu, dass verschiedene Seethiere, Fische, ein Vogel, Seekrebse und Muscheln, welche auf ihren Basen zu erkennen sind, ihnen den Namen von Nereïden verschafft haben [163]), einen Namen, den ich um so weniger bestreiten will, je besser mir diese überaus anmuthigen, gracilen Jungfrauen jene Gestalten des Mythus darzustellen scheinen, in denen grösstentheils die Anmuth der wechselvollen Oberfläche des Meeres personificirt ist. Diese Nereïden eilen im flüchtigen Laufe nach verschiedenen Richtungen hin, zum Theil umblickend, zum Theil fortstrebend, so rasch es gehn will, als wären sie verfolgt oder gescheucht durch irgend ein ausserordentliches Ereigniss in ihrem Elemente und wie dies Element selbst aufgestört. Dass als dieses Ereigniss eine Seeschlacht zu denken sei, ist eine schöne und sinnreiche Vermuthung, die aber nur dann positive Bedeutung erhält, wenn man die Statuen mit den anderen

Sculpturen als zusammengehörig betrachtet und das Ganze aus der Geschichte erklärt. Dass dies erlaubt sei aber ist es eben, was ich bestreite. Denn erstens ist für die Aufstellung der Nereïdenstatuen in den Intercolumnien des problematischen Bauwerkes keinerlei äusserer Anlass, sondern diese Aufstellung ist, obwohl an sich möglich, nur ersonnen, um die Statuen irgendwo unterzubringen. Zweitens aber sind diese Statuen nicht allein schön, lieblich und reizend, wie Weniges der antiken Kunst, finden wir nicht allein in der Behandlung ihrer fliegenden und vom Winde und der eigenen Bewegung gegen den Körper getriebenen Gewandung das Kühnste und Höchste geleistet, was auf diesem Gebiete aus der Antike auf uns gekommen ist[164]), sondern der Stil dieser Statuen ist auch vollkommen rein griechisch, so rein, dass der Stil der Niobidengruppe nicht griechischer sein kann. Durch diesen rein griechischen Stil, durch die idealische Auffassung der Formen, durch den Hauch des Geistigen, der uns aus diesen Gestalten entgegenweht, unterscheiden sie sich aber sehr fühlbar von den übrigen Sculpturen von Xanthos, die vom Harpyienmonument abwärts bis zu den Arbeiten aus römischer Zeit alle mit einander dies oder jenes ungriechische Element, sei es im Gegenstande, sei es in der Formgebung, erkennen lassen. Am geringsten ist die Differenz, welche sie von den Statuen und Gruppen in kleinerem Massstabe trennt, die in durchaus verfehlter und gradezu unmöglicher Weise auf den Akroterien der Giebel des Fellows'schen Tempelchens angebracht sind. Hiezu sind sie bei weitem zu gross und zu massenhaft, und eignen sie sich durch Composition und Formgebung so wenig wie nur möglich. Diesen kleineren Statuen, obgleich sie in ihrer Formbehandlung echt griechisch sind, fehlt das eigenthümliche idealische und geistige Element der grösseren, und sie erscheinen vergleichsweise unbedeutend. Dennoch will ich die Möglichkeit ihrer gleichzeitigen Entstehung mit den Nereïdenstatuen nicht gradezu in Abrede in stellen.

Ungleich grösser sind schon die Unterschiede zwischen den Nereïdenstatuen und den Reliefen des Frieses a. „Dieser Fries stellt, wie Welcker richtig angiebt, eine Schlacht dar mit dem Feuer und der Lebendigkeit der Darstellungen von Phigalia, aber eine wirkliche Schlacht und mit Nachahmung der Wirklichkeit auch in den Rüstungen der Kämpfer, nach denen die beiden (feindlichen) Seiten schwer zu unterscheiden sind. Deutlich sind langbekleidete ionische Hopliten (Schwergerüstete), Lykier, ähnlich wie Herodot (7, 92) sie beschreibt, Andere tragen Anaxyriden (Beinkleider), die Bogenschützen Lederharnische; zwei Arten von Helmen sind zu unterscheiden. Auf fünf Platten sind Hopliten gegen Reiter im Gefecht, auf anderen blosse Fusskämpfer, die mannigfaltigsten Kampfgruppen. Die Lanzen, Schwerter und Bogen waren nicht ausgedrückt, nur als Ausnahme von diesem Princip findet sich ein Lanzenschaft in Marmor und ein Loch zum Einstecken eines (bronzenen) Schwertes in die Hand." Ich habe dieser Beschreibung nur einige Bemerkungen über den Stil hinzuzufügen. Die Conception im Ganzen kann für idealisch gelten; dennoch aber tritt uns überall ein realistisches Element der Auffassung und Darstellung entgegen, das auch Welcker andeutet und welches uns das ganze Kunstwerk ungriechisch erscheinen lässt, während wir immer wieder an assyrische Compositionen erinnert werden. Die Stellungen der Kämpfer sind z. B. nicht ersonnen, wie sie möglichst schön, möglichst ausdrucksvoll und mannigfaltig bewegt sein können, sondern sie entsprechen denen, welche gut geschulte Krieger in der Schlacht

einnehmen, um den Feind anzugreifen oder sich gegen seinen Angriff zu decken, sie sind schulgerecht und sogar parademässig, und offenbar ist grade hierauf der Hauptnachdruck der Darstellung gelegt. Dadurch, und ebenso durch die realistische Nachbildung der Rüstungen, die auch da beibehalten wird, wo sie die Formen der Körper unschön, schwerfällig und ihre Bewegungen ungelenk macht, wie dies thatsächlich schwere metallene Kürasse und Beinschienen thun müssen, erhält das ganze Kunstwerk einen Charakter der historischen Illustration, der in keinem einzigen griechischen Kunstwerke nachweisbar ist und zuerst uns in den Schlachtreliefen der späteren römischen Kaiserzeit entgegentritt. Das Einzige, was diesen Reliefen einige Ähnlichkeit mit den Nereïdenstatuen verleiht, ist die schöne und effectvolle Behandlung der Gewänder, in allem Übrigen sind sie von jenen Statuen grundverschieden, so sehr, dass ich nicht weiss, ob man mit Recht die Verschiedenheit der Auffassung und Darstellung aus derjenigen des Gegenstandes wird erklären dürfen; vielmehr scheint mir, dass der Meister der Nereïdenstatuen auch die Schlachtdarstellung des Frieses idealischer, etwa in dem Geiste der phigalischen Reliefe aufgefasst und gebildet haben würde. Sind die Statuen und die Reliefe gleichzeitig, so sind sie nach meiner Ansicht nicht allein von verschiedenen Händen, sondern sie stammen aus verschiedenen Quellen, die Statuen von einem griechischen Bildhauer ersten Ranges, deren ja in unserer Periode so manche in Kleinasien arbeiteten, die Reliefe von einem Xanthier oder einem sonstigen Lykier, der griechische Bildung in sich aufgenommen hatte, ohne sich von derselben in der Tiefe durchdringen zu lassen.

Noch ungleich fremdartiger aber und in der That vollkommen ungriechisch erscheinen die Reliefe des zweiten Frieses b[165]). „Auf dem kleineren Friese, berichtet Welcker, ist dargestellt die Einnahme einer Stadt, Niederlage draussen, welcher die Belagerten von den Mauern zuschauen, Angriff auf das Hauptthor, ein Ausfall, Sturmleitern gegen dreifach über einander ragende, wohlbemannte Mauern, Gesandte, welche die Stadt übergeben. Vor dem Sieger nämlich mit phrygischer Mütze und Mantel, welcher einen Thron einnimmt und über welchen ein Sonnenschirm gehalten wird (Zeichen des höchsten Ranges, das von den Persern zu den Ägyptern überging), stehn zwei Greise sprechend, von fünf Bewaffneten begleitet. Auf einer Eckplatte werden Gefangene mit auf den Rücken gebundenen Händen abgeführt, die nicht Krieger sind.“ Diese Darstellung ist verschieden gedeutet worden, zum Theil augenscheinlich verkehrt und der Geschichte gradezu widersprechend. Welcker, der dies nachweist, bezieht seinerseits die Darstellung entweder auf die Niederwerfung eines Versuchs der Xanthier, sich der persischen Oberherrschaft zu entziehn, dessen üblen Ausgang das Monument ihren Kindern und Enkeln triumphirend und warnend vor Augen stellt; oder, da dies von Herodot schwerlich übergegangen sein würde, die eroberte Stadt ist nicht Xanthos, sondern das Relief gilt auswärtigen Thaten des persischen Statthalters, wie dergleichen an der Friedenssäule von Xanthos in London, in griechischen Versen von dem Sohne eines Harpagos gerühmt werden. Diese Thaten sucht Welcker in dem Kriege des Euagoras, der auch Kilikien zum Aufstand brachte und von den Persern Ol. 98, 2 zur See und sechs Jahre später in Cypern geschlagen wurde. Diese Vermuthung hat für die Erklärung des Frieses ihre unbestreitbare Bedeutung, kunstgeschichtlich wichtig wird sie nur dadurch, dass sie diesem Relief ein Datum nach Ol. 98, 2 anweist und besonders, indem sie in der be-

rührten Seeschlacht das Ereigniss erblickt, auf welches sich die Flucht der Nereïden bezieht. Aber grade hierin kann ich Welcker deswegen nicht folgen, weil mir die Gleichzeitigkeit, oder wenn nicht diese, die Zusammengehörigkeit dieses Friesreliefs mit den Nereïdenstatuen noch ungleich unmöglicher erscheint, als diejenige der Statuen und des Frieses a. Ich weiss nicht, ob man sich Stilverschiedeneres verbunden denken kann, als den Fries b. und die Nereïden. Die Grundlage des Friesreliefs b. ist der pure, bare und platte Realismus, so bar und so platt, dass ich behaupten möchte, gegen diesen Fries sind die Reliefe des Trajansbogens und der Antoninssäule poetisch und idealisch. Man denke sich auf einem Friesstreifen von nur einem Fuss Höhe eine dreifache Mauer, deren Zinnen über einander hervorragen, zwischen diesen Zinnen je einen Kopf von der Besatzung sichtbar, fast so gross wie die Mauer, aber Alles so dürftig und regelmässig aufgebaut, wie auf dem besten Bilderbogen aus unserer Knabenzeit. Man denke sich ferner ein angreifendes und ein zur Vertheidigung ausfallendes Heer, aber beileibe nicht dargestellt in aufgelösten, mannigfaltigen Kämpfergruppen, sondern gliederweise, mit perspectivischer Vertiefung des Reliefs aufmarschirend, ein Mann wie der andere, Alle hübsch Tritt haltend, wie das beste Gardeinfanteriebataillon. Das Ganze eine blosse realistische Illustration, aber mit Mitteln versucht, die das Gelingen unmöglich machen, sorgfältig ausgearbeitet aber puppenhaft, geistlos, unkünstlerich zum Übermass. Hier ist von Griechenthum keine andere Spur mehr als in einer gewissen traditionellen Manier der Formgebung im Einzelnen namentlich der Gewandung, während die Darstellung im Ganzen ihre vollkommene Analogie in assyrischen Reliefen findet, die, wie dieses, Schlachten, Städteeroberungen, Flussübergänge marionettenhaft darstellen. Blickt man von diesem Friese auf den ersteren, a., so fühlt man sich griechisch angeheimelt, künstlerisch erregt. Und dennoch gebe ich die Möglichkeit zu, dass diese Friese zusammengehören, denn auf den grossen xanthischen Grabmonumenten Nr. 142 und 143 im britischen Museum sind thatsächlich Reliefe von ungefähr ähnlicher Stildifferenz verbunden, wie sie in den Friesen a. und b. heraustreten. Aber nöthig ist die Verbindung dieser Arbeiten dem Stil nach sicher nicht, und was uns veranlassen soll mit ihnen nun auch noch die Nereïden zu combiniren, das sehe ich in der That nicht ein. Dagegen gebe ich zu, dass die Reliefe der Giebel, deren eines einen Kampf, das andere eine Götterversammlung darstellt, eine Mittelstellung zwischen den Friesen a. und b. einnehmen, welche es möglich macht, dieselben sei es mit diesem, sei es mit jenem ursprünglich verbunden zu denken.

Über die beiden schmalsten Friese c. und d., welche Fellows und Falkener an ihrem Tempelchen selbst anbringen, kann ich mich ungleich kürzer fassen, da auch Welcker, der überhaupt nur von zweien anstatt von vier Friesen redet, die beiden letzteren, wie oben vermuthet wurde, durch sein Stillschweigen als ohne Frage nicht zu den beiden ersteren gehörig zu bezeichnen scheint. Der angebliche Säulenfries c. (Brit. Mus. Nr. 110—123) zeigt die Darbringung von Geschenken, Kleidern, Pferden u. s. w. an einen Satrapen, ferner eine Bären- und eine Eberjagd und einen Kampf zwischen Berittenen und Fusskämpfern. Der vierte oder Cellafries d. endlich (Nr. 95—105) stellt ein Gastmahl dar, bei dem die Theilnehmer auf Sophas liegen, mit Wein bedient und von Musikanten und Musikantinnen unterhalten werden, ferner ein Widderopfer und etliche Thiere, na-

mentlich Ziegen. Beide Friese sind in der Composition dürftig und leer, abgeschmackt und wahrhaft nichtssagend, in den Formen schwülstig und stumpf und können, unbefangen betrachtet, nur für ganz spät römische Arbeiten gelten.

Ich habe meine Leser einen langen, und wie ich fürchten muss, ermüdenden Weg geführt; aber ich musste dies thun, wenn ich nicht ganz über eine Sache von der Wichtigkeit dieser xanthischen Sculpturen und ihrer Combination schweigen wollte, was mir mit Recht zum schweren Vorwurf hätte gemacht werden können. Ich schliesse diese Untersuchung nicht ganz ohne die Hoffnung, meine Leser überzeugt zu haben, dass die Verbindung der besprochenen Sculpturen theils gradezu unmöglich, theils nicht bestimmt motivirt und jedenfalls nicht nothwendig ist. Was nun aber das kunstgeschichtliche Resultat anlangt, so glaube ich Folgendes aussprechen zu dürfen. Ein bestimmtes Datum tragen diese Sculpturen nicht, eine wahrscheinliche Datirung findet sich aus der Darstellung selbst nur für den Fries b. Aber grade dieser hat für die griechische Kunstgeschichte einzig und allein die Bedeutung, dass er, wie manche andere Kunstwerke von Xanthos, uns die letzten Nachwirkungen griechischer Formgebung in der Kunst eines ungriechischen, aber von griechischer Bildung berührten Landes zeigt. Die Friese c. und d. gehn uns hier und für diese Periode gar nicht an. Von besonderer Bedeutung dagegen sind uns ausser den Giebelreliefen und den kleineren Statuen, namentlich der Fries a. und die Nereïdenstatuen. Der erstere ist ein Monument einer von Griechenthum geschulten fremden Kunstweise, die Nereïdenstatuen aber, die, ohne datirt oder direct datirbar zu sein, doch nur in Skopas' Mänade und in der Niobidengruppe ihre Analoga finden, und die weder aus früherer noch aus späterer Zeit als aus unserer Periode stammen können, sind uns griechische, von Griechenhand im fremden Lande gearbeitete Originalkunstwerke des ersten Ranges.

ZWÖLFTES CAPITEL.

Rückblick und Schlusswort.

Die Einzelbetrachtung der Kunstentwickelung in der Periode zwischen dem peloponnesischen Kriege und dem Tode Alexander's des Grossen haben wir in drei Abtheilungen getrennt, deren erste der attischen, deren zweite der Kunst von Sikyon und deren dritte derjenigen im übrigen Griechenland gewidmet war. Leser, welche unserer Darstellung auch nur mit oberflächlicher Aufmerksamkeit gefolgt sind, werden uns zugestehn, dass diese Abtheilung des gesammten Stoffes durch die Sache selbst geboten war und werden sich von der Richtigkeit der ersten wichtigen Thatsache überzeugt haben, die wir in diesem Rückblicke hervorheben müssen, dass nämlich in dieser Periode so gut wie in der vorigen Attika und Sikyon wenn nicht die Mittelpunkte des gesammten Kunstschaffens in Griechenland bilden, so

doch die alle anderen bei weitem überragenden Pflegestätten und in mehr als einer Hinsicht die bestimmenden Ausgangspunkte desselben sind. Von einer weiteren Ausführung dieses Satzes glaube ich absehn zu dürfen, da ich ohnehin nur in der Kürze wiederholen könnte, was die vorhergegangenen Capitel in weiterer Darlegung enthalten. Mit grösserem Nachdruck dagegen muss ich eine zweite, freilich ebenfalls schon mehrfach berührte Thatsache hier nochmals betonen, diejenige nämlich, dass die attische sowie die sikyonische Kunst in dem, was die eine und die andere bestimmend Eigenthümliches enthält, mit der attischen und mit der sikyonisch-argivischen Kunst der vorigen Periode verwandt erscheint, während sich zwischen den Strebungen und Leistungen der beiden Hauptpflegestätten auch in dieser Periode wesentlich dieselben Unterschiede und Gegensätze zeigen, welche die Kunst Athens und diejenige von Sikyon und Argos in der Zeit des Phidias und Polyklet trennen. Wenden wir uns zuerst nach Attika, so dürfen wir allerdings nicht verschweigen, dass die Goldelfenbeinbildnerei, in der die vorige Epoche ihr Höchstes leistete, mit dieser ihr Ende erreicht hatte und zwar in doppelter Beziehung, sowohl was das Material selbst als auch was den Geist anlangt, der dies Material zu der Darstellung seiner Schöpfungen wählte. Dass Leochares die Familie Alexander's in Gold und Elfenbein darstellt, bildet die einzige Ausnahme. Nun könnte man allerdings an die äusseren Verhältnisse dieser Zeit, namentlich an den Geldmangel in den öffentlichen Kassen erinnern, um das Aufgeben dieses kostbarsten aller plastischen Materialien zu motiviren; allein, wenn der Grund nicht tiefer läge, so dürften wir annehmen, dass auch andere Künstler sich, wie Damophon von Messene, mit dem Surrogat der Akrolithe geholfen haben würden, die, wie ich früher bemerkt habe, in Bezug auf den künstlerischen Eindruck den Goldelfenbeinstatuen nahe kommen mussten. Und doch finden wir Akrolithe ausser bei Damophon nur ganz vereinzelt bei den Künstlern dieser Epoche, und werden nicht irren, wenn wir behaupten, der Geist der Goldelfenbeinbildnerei war gewichen. Dies ist aber der Geist der monumental religiösen Kunst, der erhabenen Idealität, der Geist, welcher die Gottheiten in ihrer ganzen olympischen Herrlichkeit und ihrer über alles Menschliche und Irdische erhabene Wesenheit dem staunenden Blicke offenbaren wollte, in einem Glanz und in einer Pracht, wie sie hienieden nicht zu finden ist, und der deshalb ein Material wählte, das nie verwendet wurde, um Menschliches darzustellen. In solcher Gestalt konnten aber auch nur die Gottheiten erscheinen, die ihrem Wesen nach in der religiösen Vorstellung der Nation über alles Menschliche erhaben waren, und nur insoweit sie das leidenschaftslose, bedingungslose göttliche Dasein offenbarten. Der Art waren Zeus und Here, Athene und die himmlische Aphrodite, die Schöpferin der Harmonie im Kosmos; aber der Art waren nicht die Gottheiten, welche die jüngere Zeit bildete, die Gottheiten, in denen vielmehr die menschenähnliche Seite des Gottesbegriffes, wie ihn seit Homer das Volk ausgeprägt hatte, sich darstellte, die Gottheiten, welche in den menschlichen Dingen auf Erden walteten und in den Angelegenheiten der Menschen tagtäglich ihre Herrschaft offenbarten, die nicht das Göttliche in seiner Universalität, sondern in der Äusserung einer bestimmten, das Menschendasein bedingenden Macht darstellten. Und eben deshalb mussten sie in der Kunst menschlicher gefasst werden, und der Künstler, der sie gestalten wollte, wie sie im Bewusstsein des Volkes lebten, musste herabsteigen von der Kolossalität zu

menschlichen Massen, und von dem olympischen Material des Goldes und Elfenbeins zu einem Stoffe, welcher die Götter in verklärter Menschenähnlichkeit erscheinen liess. Das ist der tiefere Grund, warum in unserer Periode in Attika die Marmorsculptur die Goldelfenbeinbildnerei verdrängt. Wenn sich hierin vielmehr ein tiefer Unterschied als eine Verwandtschaft der beiden Perioden ausspricht, so zeigt sich, wenn wir auch nur beim Material stehen bleiben, die Verwandtschaft eben so deutlich grade in der Marmorsculptur, die in der Epoche des Phidias neben der Goldelfenbeinbildnerei den zweiten Platz einnimmt, wo es gilt, das Götterthum mehr seinem poetischen als seinem religiösen und Cultideale gemäss zu gestalten und in der jüngeren Epoche sich in eben diesem Sinne fortsetzt.

Gleiche Unterschiede und gleiche Verwandtschaft nehmen wir in den Gegenständen wahr. Ich habe es anerkannt und erkenne es wiederholt an, die eigentlich erhabene Göttergestaltung gehört der vorigen Periode an, aber ein gründliches Missverständniss ist es, wenn man das Wesen der in unserer Periode kanonisch gestalteten Götter in sinnlichem Reiz oder in milder Anmuth sucht. Das Bestimmende, das eigenthümliche Wesen dieser Gottheiten liegt vielmehr darin, dass sie, im Menschenleben waltend, alles Menschliche, Freude und Leid, Sehnsucht und Leidenschaft mitempfinden, ja die verschiedenen Momente des menschlichen Wesens, die in uns einander bedingend und beschränkend existiren, in einer Sonderexistenz, und deshalb in höchster Intensität repräsentiren. Daraus aber ergiebt sich, dass die Künstler, welche die Gestalten dieser Götter schufen, unmöglich von der Form als solcher, ganz abzusehn von dem sinnlichen Reiz der Form, den man nun einmal gar nicht in die Frage einmischen sollte, noch auch von der äusserlichen Erscheinung ausgehn konnten, sondern einzig und allein von dem Begriffe des menschlichen Daseinsmomentes, welches die Gottheiten in seiner reinsten Steigerung vertraten. Nicht ein begeisterter Musiker war Apollon, sondern die Verkörperung aller musischen Begeisterung, und nur dieser, nicht eine frische Jägerin Artemis, sondern die Jagdlust selbst, welche alle anderen Interessen des Lebens über dem Schweifen im Bergwald vergisst, Eros nicht ein liebender Jüngling, der auch aufhören könnte zu lieben, Dionysos nicht ein im leisen Weinrausch schwärmerisch träumender Jüngling, der auch ernüchtert zu Thaten überzugehn vermöchte, sondern der eine wie der andere stellt uns nur das eine und das andere Moment unseres eigenen Daseins gelöst von allen anderen und zu unvergänglicher Dauer erhoben dar. Das ist es eben, warum uns diese Götter so ungöttlich erscheinen können, weil ihre Wesenheit eine beschränktere ist als die menschliche, und das ist es, warum sie denen ungöttlich erschienen sind, die nicht empfanden, dass die absolute und bedingungslose Vertretung einer Potenz sie weit über die Unklarheit des aus tausend Elementen gemischten menschlichen Daseins erhebt, und dass ihnen die Wandellosigkeit ihres einheitlichen Wesens ein Prädicat des Göttlichen zurückgiebt. Wer dies übersieht oder nicht zu fassen vermag, der wird glauben, die Künstler unserer Periode haben die Götter zu bilden vermocht nach dem Muster irdischer Erscheinungen, nach beobachteten Zügen des concreten menschlichen Daseins; wer dagegen die angedeutete Göttlichkeit dieser Gestalten begreift, der wird einsehn, dass die Künstler, um sie darzustellen, von Begriffen, ja von Ideen ausgehn mussten, welche in ihrer Reinheit auf Erden nicht verwirklicht sind. Wer aber dies begreift und eingesteht, der muss ferner sich überzeugen, dass

das Streben eines Skopas und Praxiteles trotz aller scheinbaren Differenzen von wesentlich demselben Ausgangspunkte wie das eines Phidias und Alkamenes beginnt, und dass der Idealismus den Grundcharakter der attischen Kunst in dieser wie in der vorigen Periode bildet.

In ähnlicher Weise lässt sich die Verwandtschaft der jüngeren sikyonisch-argivischen Kunst mit derjenigen Polyklet's und der Seinigen bestimmen, auf die wir jedoch nur mit ein paar Worten einzugehn für nöthig achten. Die jüngere wie die ältere Periode hält am Erz als ihrem Materiale fest, die jüngere wie die ältere Periode macht den Menschen in seiner äusseren Erscheinung, und zwar wesentlich den Mann, weil sie nur diesen auf nicht idealem Gebiete frei von bergender Hülle, ohne unwahr zu werden, bilden konnte, zum Hauptgegenstande ihrer Darstellung, die jüngere wie die ältere Periode richtet ihr Streben wesentlich auf die Schönheit der Form als solcher. Demgemäss stimmen die Gegenstände beider Perioden mit einander auf vielen Punkten überein, und demgemäss liegen die Fortschritte der jüngeren Zeit über die ältere hinaus hauptsächlich im Technischen und Formellen. Aber allerdings geht die jüngere Zeit über die ältere darin hinaus, dass sie das Moment des Individualismus, das jene verschmäht hatte, vorwiegend cultivirt und mit diesem dasjenige des persönlichen Charakterismus verbindet, welches die ältere Zeit in ihrem Streben nach absoluter Normalschönheit bei Seite lassen musste. Hierin liegt denn auch, wie bereits früher bemerkt, trotz aller Gegensätze, die Verwandtschaft der jüngeren sikyonischen mit der gleichzeitigen attischen Kunst.

Da wir auf den Werth und die Bedeutung der Kunst dieser jüngeren Periode bereits in der Einleitung und in der Besprechung der einzelnen Erscheinungen genügend hingewiesen zu haben glauben, so bleibt uns hier Nichts übrig als zu erwägen, welche Gründe äusserlich und innerlich das Ende dieser Periode bestimmten und welche Elemente des von ihr Geschaffenen die Grundlage der Leistungen der folgenden Zeit bildeten.

Insofern das Schicksal der Kunst mit dem politischen Schicksal der Nation zusammenhangt, haben wir uns zunächst die Lage zu vergegenwärtigen, in welche Griechenland durch Alexander versetzt wurde, und den Einfluss, welchen die veränderte politische Lage auf die Kunst gewann. Ich habe schon früher behauptet, dass Alexander ungleich mehr hemmend als fördernd auf die Kunst einwirkte, und werde dies hier mit Wenigem belegen können. Seine eigene in fortschreitenden Eroberungen sich ausdehnende Weltmonarchie war freilich nur von kurzer Dauer, aber sie hatte in ihrem Gefolge zwei wichtige, und auch für das Gebiet, von dem wir reden, bedeutungsvolle Thatsachen: erstens die Umwandlung der republicanischen Staatsordnung und des autonomen Gemeinwesens in Monarchien grösseren Umfanges, und zweitens die Verlegung des politischen Schwerpunktes aus dem Mutterlande Griechenland an die orientalischen Höfe der Nachfolger Alexander's. Da wir nun aber gesehn haben, dass die Blüthe der Kunst überall mit der staatlichen Blüthe zusammenhangt, dass sie äusserlich durch Darbietung der Mittel zu bedeutenden künstlerischen Unternehmungen, innerlich durch die Erweckung des Geistes freudigen Schaffens zu Ehren des Vaterlandes, zu Ehren der heimischen Götter und der grossen Männer aus dem politischen Machtbewusstsein des Staates ihre beste Lebenskraft empfing, so werden wir leicht begreifen, dass der Zustand politischer Ohnmacht und Unbedeutendheit,

zu dem in der Diadochenzeit die meisten Staaten Griechenlands hinabgedrückt waren, der bildenden Kunst das beste Lebenselement entzog. Wahrlich, wenn wir uns fragen, was für Aufgaben in dieser Zeit ein griechischer Staat, um dessen Besitz entweder die Könige hin und her stritten, und das von einem Herrn an den andern überging, oder das in der Theilnahme an den Fehden, welche Jahrzehende lang die halbe Welt bewegten, ohne eigenen Gewinn abgehetzt wurde, was für Aufgaben ein solches Land seinen Künstlern stellen konnte, wir würden kaum eine Antwort zu finden wissen, wenn nicht die Geschichte uns eine solche in einzelnen Beispielen darböte, in Beispielen wie dasjenige, dass Athen dem Demetrios Phalereus in einem Jahre dreihundert und sechzig Ehrenstatuen aufrichtete, die wieder zerschlagen und durch goldene des Demetrios Poliorketes ersetzt wurden, als Athen in diesem einen neuen Herrn bekam. Das waren allerdings die einzigen Aufgaben, welche der Kunst eines Staates blieben, der früher das Grösste und Herrlichste geschaffen hatte, was die bildende Kunst jemals hervorgebracht hat, Aufgaben, von denen Jeder fühlt, dass sie nicht allein der Kunst geringen Vorschub leisten, sondern dass sie jede wahre Kunst von Grund aus vernichten müssen.

Wenn wir es demnach leicht erklärlich finden werden, dass die Kunst an ihren bisherigen Hauptpflegestätten ein trauriges Ende fand, so verhält es sich anders mit den neuen Mittelpunkten des politischen Lebens, den Königshöfen der Nachfolger Alexander's. Wie sich an ihnen die Kunst gestaltete im Einzelnen nachzuweisen, ist hier nicht der Ort, das muss vielmehr der Darstellung des folgenden Buches vorbehalten bleiben, hier ist zunächst zu erwägen, wie sich im Allgemeinen das neue Königthum zur Kunst verhält. „Ein König, sagt Brunn, macht andere Anforderungen an den Künstler, als ein wahrhaft republicanischer Staatsmann, selbst wenn er factisch die Macht eines Königs ausübt." Es ist das Wesen des Königthums, dass es strebt die Kräfte des Staates in sich zusammenzufassen, um sie von sich ausgehend wirksam zu machen; das Königthum will alle geistigen Potenzen des Volks sich dienstbar wissen, und fördert sie nur dann, wenn sie sich von ihm die Bahnen bestimmen lassen. Gleicherweise macht das Königthum auch die Kunst dienstbar; es fördert sie, wo sie zu seiner Verherrlichung beiträgt, es lässt sie unbeachtet und unbeschützt, wo die Kunst sich selber ihre Aufgaben auserlesen will. Und hieraus folgt unmittelbar, ganz abgesehn von der Frage, in wiefern ein Künstlergenius, um Grosses zu wirken, die Freiheit der Selbstbestimmung nöthig hat, eine Verengung des Kreises künstlerischen Schaffens, die Hinweisung desselben auf bestimmte Richtungen. Alexander's und seiner Nachfolger Monarchien bieten uns für diesen Satz die schlagendsten Belege, unter ihrem Einflusse und ihrem Schutze zieht sich die künstlerische Production auf das Porträt und die historische Darstellung zusammen; alle anderen Gebiete liegen brach und verödet, zum mindesten was originale Hervorbringungen anlangt, und namentlich auf dem Gebiete idealer Gegenstände, auf welchem die griechische Kunst ihr Herrlichstes geleistet hatte, finden wir, so viele neue Tempel gebaut, so viele neue Götterbilder verfertigt wurden, überall nur Nachahmung und Nachbildung des Vorhandenen, welches dem Bedürfniss genügte, nirgend aber ein aus sich selbst hervorkeimendes Neue.

Diese Verengung des Kreises künstlerischer Production ist die eine Seite der ungünstigen Einwirkungen des Königsthums auf die Kunst; das Streben nach Glanz

und Pracht ist die andere; denn Reichthum, Glanz und Pracht sind Forderungen des Königsthums. Diese Pracht und Herrlichkeit der äusseren Erscheinung zu fördern, wird nun auch die dienstbare Kunst herangezogen, und zwar nicht so, dass ihr die Mittel geboten werden, ihre Schöpfungen auch äusserlich mit dem höchsten Schmucke zu umgeben, sondern in der Weise, dass die Kunst nur zur Gestaltung und Anordnung der äusseren Pracht verwendet wird. Um zu verstehn, in welchem Sinne dies gemeint ist, braucht man sich nur, um aus der Periode Alexander's selbst die Beispiele zu wählen, an den mit dem höchsten Luxus für eine enorme Summe erbauten Scheiterhaufen des Hephästion zu erinnern, welchen uns Diodor (17, 115) beschreibt, wie er mit Statuen, zum Theil von Gold und Elfenbein und mit sonstigen Werken der Kunst durchaus geschmückt war, um — verbrannt zu werden, oder an den Leichenwagen Alexander's selbst, ein Bauwerk aus den kostbarsten Stoffen und decorirt mit den reichsten Productionen der Bildnerei. Wo die Kunst zu derartigen vorübergehenden Zwecken gemissbraucht wird, da muss sie nothwendiger Weise äusserlich, oberflächlich werden und zum blossen Handwerk hinabsinken, das als seine einzige Aufgabe betrachtet, in rascher Massenproduction hervorzubringen was die Sinne blendet. Wenn aber die Kunst überhaupt in derartiger Weise in Anspruch genommen wird, da muss sie auch in den Schöpfungen die Innerlichkeit verlieren, die dauernderen Zwecken bestimmt waren; hatte man sich gewöhnt die Werke der Kunst als Mittel des Sinnenreizes zu betrachten, so konnte es nicht fehlen, dass man von allen ihren Productionen zunächst die Imposanz, den Effect der äusseren Erscheinung forderte, und um den innerlichen Gehalt sich erst in zweiter Linie, wenn überhaupt, kümmerte. Schwerlich thun wir Lysippos Unrecht, wenn wir das Moment des Effectvollen in dem Charakter seiner Kunst zum Theil aus seiner Stellung zum Königshofe Alexander's ableiten; gleicherweise hangt die wachsende Tendenz zum Kolossalen, die sich am überschwänglichsten in dem Gedanken des Architekten Deinochares ausspricht, den Berg Athos als eine kniende Figur auszuarbeiten, mit der damals herrschenden, auf Effect hindrängenden Ansicht von der Kunst zusammen. Dies Streben nach Effect, dies Äusserlichwerden der Kunst können wir aber gleicherweise in den Nachahmungen der Götterbilder früherer Zeit in der folgenden Periode wahrnehmen, indem bei nicht wenigen derselben eine Umwandelung im Sinne des Theatralischen hervortritt, welche gegen die stille Grösse und einfache Erhabenheit der Vorbilder aus den früheren Zeiten einen seltsamen Contrast bildet. Und endlich werden wir Gelegenheit haben, uns zu überzeugen, dass auch in den besten und originalsten Kunstschöpfungen der folgenden Periode das Streben nach Effect, nach unmittelbar erschütterndem Eindruck auf den Beschauer in der Wahl der Gegenstände und Situationen, in der Art der Composition und der Formgebung in einer Weise hervortritt, welche sich mit einer tiefinnerlichen Auffassung der Aufgaben und der Grenzen der plastischen Kunst nicht mehr auf allen Punkten im Einklang findet.

Fragen wir uns nun schliesslich, welches das Erbtheil war, das die vergangenen Perioden der Kunst der folgenden Zeit überlieferte, so werden wir antworten müssen: Die Kunst der beiden Perioden der grossen Blüthe hatte fast alle Bahnen der originalen Production nicht allein betreten, sondern auch bis zum Ziele verfolgt, und liess der folgenden Zeit neben der Nachahmung und Reproduction ihrer

Schöpfungen nur ganz einzelne Pfade über ihre eigenen Grenzen hinaus offen, Pfade, welche die Kunst zum Theil nach äusserem Antriebe betrat. Die Geschichte einerseits und das zum Pathologischen gesteigerte Pathetische andererseits, das war das bisher noch nicht erschöpfte, obwohl ebenfalls schon angebaute Feld der Plastik in der folgenden Periode. War dieser also von der früheren Zeit fast alles Grösste und Beste vorweg genommen, so überkam sie dafür von dieser früheren Zeit eine Summe der künstlerischen Bildung, der technischen Meisterschaft, der mustergiltigsten Vorbilder aller Gattungen, welche nicht hoch genug angeschlagen werden kann, ein Erbtheil von so unerschöpflichem Reichthum, dass nicht sie allein von demselben mit vollen Händen ausgeben konnte, sondern dass auch die Enkel und Urenkel die Schätze der Väter nicht zu erschöpfen vermochten. So Herrliches und Grosses aber die folgende Periode noch hervorbrachte, dennoch werden wir ihre Leistungen denen der beiden vorhergehenden Perioden nicht an die Seite stellen dürfen, dennoch werden wir die Zeit von den Diadochen Alexander's bis zur Unterwerfung Griechenlands unter römische Herrschaft nicht anders nennen dürfen, als die Zeit der ersten Nachblüthe der Kunst. Der Gipfel liegt hinter uns, wir steigen abwärts, und mag unser Weg zur Tiefe uns zunächst noch durch reizende Gelände führen: die rechte reine Ätherklarheit hört bald auf uns zu umstrahlen, und vor dem weiterschauenden Blicke taucht aus dem Nebel ferner Jahrhunderte schon die unendliche flache Wüste auf, in deren Sande der Strom der griechischen Kunst zu versiegen bestimmt ist.

Anmerkungen zum vierten Buch.

1) [S. 8.] Über Skopas vergl. ausser Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 318 ff. besonders zwei Abhandlungen von L. Urlichs: Skopas im Peloponnes und Skopas in Attika, Greifswald 1853 und 1854.

2) [S. 8.] Diese Annahme über den Vater des Skopas beruht freilich nur darauf, dass eine ungleich spätere parische Inschrift (aus dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert, Corp. Inscr. Gr. 2, Nr. 2285 b) einen Künstler Aristandros als Sohn eines Skopas nennt, woraus Böckh schloss, dass in dieser Familie, wie vielfach in Griechenland, die Namen wechselten, und dass somit auch der 6—7 Generationen ältere Skopas Sohn eines Aristandros, und zwar des bekannten Erzgiessers dieses Namens, gewesen sein kann, um so eher, da das chronologische Verhältniss der Künstler zu einander mit dieser Annahme stimmt. Vergl. Urlichs: Skopas im Pel. S. 3, Brunn's Künstlergeschichte S. 319 Note.

3) [S. 8.] Vergl. Urlichs: Skopas im Pel. S. 40. Jugendlich bildete den Asklepios auch noch Timotheos, ein Genoss des Skopas am Mausoleum, s. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 383; erhaltene Darstellungen des jugendlichen Heilgottes, die aber nicht auf Skopas zurückgehn können, siehe bei Müller-Wieseler Denkmäler d. a. Kunst 2, Nr. 775 und 776, und in dem Relief Arch. Ztg. 1852, Taf. 38, 1.

4) [S. 9.] Der Umstand, dass diese Aphrodite das einzige Erzwerk des Skopas ist, und zwar obendrein ein Seitenstück zu einer Aphrodite Urania von Phidias, hat in Verbindung mit dem Datum Ol 90, welches Plinius für Skopas angiebt, die Annahme eines älteren Künstlers desselben Namens nahe gelegt, siehe Winckelmann's Geschichte der Kunst 9, 2, 25; Brunn's Künstlergeschichte 1, 319, 325. Auch die Stelle bei Plin. 34, 90: Simon canem et sagittarium fecit. Stratonicus ille philosophos Scopas uterque ist eine Zeit lang für den doppelten Skopas geltend gemacht worden, indem man glaubte, die Bezeichnung des Gegenstandes, den beide Skopas gemacht haben, sei ausgefallen. Jedoch schon Sillig in seiner Ausgabe des Plinius und Brunn sahen ein, dass wahrscheinlich in dem Worte Skopas eine Corruptel und die Bezeichnung eines von Simon und Stratonikos dargestellten Gegenstandes liege. Als solchen vermuthete Gerhard im N. Rhein. Mus. 9, 146 copas, Schenkinen, worin Preller Arch. Ztg. 1856, S. 189 beistimmt, Petersen dagegen daselbst 1854, S. 187 ff. scopas, d. i. σκῶπας, Tanzende, einen Spottanz Aufführende, vielleicht Satyrn. Jedenfalls ist die Annahme eines doppelten Skopas unnöthig und in sich zu wenig sicher. Urlichs, Skopas im Pel. S. 5, weist darauf hin, dass, wenn Skopas des Erzgiessers Aristandros Sohn war, er füglich in seiner Jugend als Schüler seines Vaters mit dem Erzguss begonnen haben kann, den er später zu Gunsten der seinem Talente mehr entsprechenden Marmorsculptur aufgab.

5) [S. 9.] Vergl. besonders Urlichs: Skopas in Attika S. 20 ff., wo die näheren Gründe für die Annahme entwickelt sind, dass die im Text aufgeführten Werke nach Attika gehören.

6) [S. 9.] Diese Angabe beruht auf der Lesart mehrer Codices des Plinius (36, 25) Vestam sedentem .... duasque chametaeras circa eam, welche in der Sillig'schen Ausgabe durch campteres nach dem Cod. Bamb. verdrängt ist. Diese campteres sind nicht allein von Sillig, sondern auch und zwar sehr ausführlich und gelehrt von Urlichs, Skopas in Attika S. 9 ff. vertheidigt, von Welcker dagegen in der Arch. Ztg. 1856, S. 185 ff. nach meiner Überzeugung glänzend bekämpft, und durch das früher unverstandene und darum beseitigte chametaeras ersetzt worden. Nur darin kann ich Welcker nicht beistimmen, dass er es für undenkbar erklärt, Skopas habe Hestia und die Dirnen, „die Pole der Weiblichkeit,“ wie er selbst sagt, als zusammengehörig gearbeitet, und erst in Rom habe man sich

erlaubt, eine solche Gruppe zu bilden. Für ein solches Verfahren fehlen doch wohl die Analogien und dürfte die Veranlassung schwer aufzufinden sein; in dem was Welcker selbst a. a. O. S. 188 darlegt, scheint mir die Widerlegung seiner Behauptung gegeben zu sein.

7) [S. 10.] Siehe Welcker's Äschylische Trilogie S. 424, dessen Katalog des bonner Gypsmuseums 2. Ausg., S. 34. Böttiger glaubte in seinen Andeutungen zu vierundzwanzig Vorlesungen über Kunstmythologie den Zug des Achilleus nach den Inseln der Seligen als Gegenstand der Gruppe annehmen zu dürfen, freilich ohne jegliche Begründung, die auch schwer fallen würde. Dennoch folgt auch Feuerbach in seiner Geschichte der griech. Plastik (Nachgel. Schriften Bd. 2.) S. 104 f. dieser Vorstellung, und zwar als wäre es eine ausgemachte Sache.

8) [S. 10.] Vergl. über die im Innern der Tempelcella aufgestellten Classen von Bildwerken K. Bötticher's Tektonik.

9) [S. 11.] Eine durchaus verschiedene Anordnung finden unsere Leser in Feuerbach's Gesch. d. gr. Plastik a. a. O., die, auch abgesehn von der Unwahrscheinlichkeit des von Feuerbach angenommenen Gegenstandes (s. Note 7) sich als Gruppirung schwerlich rechtfertigen lassen wird.

10) [S. 11.] Vergl. meine Gallerie heroischer Bildwerke 1, S. 436 ff.

11) [S. 11.] Hier ist namentlich ein prachtvoller Fries in der Glyptothek in München zu nennen, der Poseidon's und Amphitrites Hochzeitszug darstellt, und von O. Jahn in den Berichten der k. sächs. Ges. der Wissenschaften 1854, Taf. 3—8, S. 160 ff. publicirt ist.

12) [S. 11.] Vergl. Müller's Handbuch §. 402.

13) [S. 11.] Katalog des bonner Gypsmuseums 2. Ausg., S. 34 f.

14) [S. 11.] Gallerie heroischer Bildwerke 1, S. 441, kunstarchäol. Vorless. S. 178.

15) [S. 11.] Ares nennen die Statue ausser Winckelmann G. d. K. 5, 1, 18, und Hirt, Bilderbuch S. 52, Raoul-Rochette Monumens inéd. p. 54—56 und E. Braun in seiner Vorschule der Kunstmythogie.

16) [S. 11.] Über die Giebelgruppen des tegeatischen Athenetempels handeln ausführlich Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 199 ff. und Urlichs, Skopas im Peloponnes S. 18—39. Für den vorderen Giebel glaubte ich, Gall. her. Bildwerke 1, S. 295 Anm. 7, in einem Relief des capitolinischen Museums, welches Atalante zu Ross darstellt, einen Anhalt zur Reconstruction gefunden zu haben; allein nach Platner (Beschreib. Roms 3, 1, S. 196) wäre dies Relief nicht antik, sondern von der Hand eines vorzüglichen Meisters des 16. Jahrhunderts. Ob dies dem Kunstwerke als Restaurationsmittel der Composition des Skopas auch in den Augen Anderer so durchaus seinen Werth benimmt, wie in denen Urlichs' (Skopas im Pel. S. 23), muss ich dahingestellt sein lassen, da es eine bekannte Thatsache ist, dass die bedeutendsten Meister der Zeit, aus welcher das Relief stammen soll, vielfältig in ihren Compositionen Antiken nachgebildet haben, die uns entweder verloren gegangen oder in neuester Zeit erst wieder aufgefunden sind, vergl. z. B. Jahn, Berichte der k. sächs. Ges. d. Wissenschaften 1849, S. 76 f. Taf. 4 u. 6. Dass die Annahme einer berittenen Atalante in der Mitte des Giebels die meisten Schwierigkeiten der Restauration in der That beseitigt, muss einleuchten, und dass diese Annahme ein ungleich künstlerischeres Bild gewährt, als diejenige von Urlichs, welcher Atalante auf einen Felsen stellt, um ihr als Mittelperson des Giebels die nöthige Höhe zu verschaffen, werden mir Andere als der Verf. wahrscheinlich ebenfalls zugestehn. Ich kann bei dieser Gelegenheit nicht umhin, mich auch gegen die weitere Vermuthung Urlichs' zu erklären, dass die Felsenhöhle, aus welcher der kalydonische Eber aufgejagt wurde, in Skopas' Giebelgruppe mit dargestellt war (S. 21); dergleichen ist wohl in Reliefen, schwerlich aber in einer Gruppe kolossaler Figuren erträglich, und wird ausserdem durch die Figur des vom Eber im Vorbeirennen niedergeworfenen Ankäos widerlegt; noch ungleich entschiedener aber bestreite ich die Möglichkeit, dass die Ecken des Giebels nicht mit liegenden Figuren, sondern „mit Strauchwerk zur Andeudeutung der Örtlichkeit“ (S. 20) angefüllt waren. Ich weiss nicht, ob es etwas noch Unkünstlerischeres giebt, als die Annahme von plastischem „Strauchwerk“ in einer Giebelgruppe.

17) [S. 12.] Vergl. für die poetische Grundlage dieser Gruppe Welcker's Epischen Cyclus 2, S. 136 ff.

18) [S. 12.] Dass der kämpfende Held auf tegeatischen Münzen eine Nachbildung dieses Telephos sei, wie Jahn, Arch. Aufss. S. 167 (vergl. Taf. 1, 5) vermuthet hatte, scheint mir von Urlichs a. a. O. S. 36 widerlegt zu sein.

19) [S. 12.] Dies ist gut begründet von Urlichs, Skopas in Attika S. 24 ff.

20) [S. 13.] Abgebildet in den Specimens of ancient Sculpture 1, pl. 62, bei Clarac 496, 966, und in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, Nr. 133. Die Kritik der Zurückführung der einen oder der anderen Statue auf Skopas würde hier zu weit führen, ich hoffe sie in kurzer Frist an einem anderen Orte nachliefern.

21) [S. 14.] Siehe Urlichs, Skopas in Attika S. 19.

22) [S. 18.] Skopas im Peloponnes S. 6 ff.

23) [S. 18.] Über die Verwendung von Marmor oder Bronce zur Darstellung verschiedener Kunstwerke, vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 354 und besonders 433 f., auch Friederichs: Praxiteles und die Niobegruppe S. 60 ff., Vischer, Ästhetik 3, 2, S. 374 ff.

24) [S. 19.] Für die Seethiere ist hier namentlich auf Myron zu verweisen, siehe Band 1, S. 169, in der Darstellung der Nereïden, Tritonen, Phorkiden ist kein Vorgänger des Skopas bekannt.

25) [S. 20.] So fasst sie Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 336.

26) [S. 21.] Vergl. z. B. Müller-Wieseler's Denkmäler d. a. Kunst 2, Nr. 392. 395.

27) [S. 20.] Über Praxiteles vergl. ausser Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 335 ff. das wesentlich gegen Brunn gerichtete Büchlein von K. Friederichs: Praxiteles und die Niobegruppe, Leipzig 1855, meine Recension desselben in Jahn's Jahrbüchern der Philologie und Pädagogik Band 71, S. 675 ff., Brunn's Antikritik gegen Friederichs im N. Rhein. Mus. 11, S. 161 ff. und meine kunstgeschichtlichen Analekten Nr. 4 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1856.

28) [S. 21.] Von Friederichs in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1856, S. 1 ff.

29) [S. 22.] Vergl. Friederichs, Praxiteles S. 11 f.

30) [S. 22.] Diese Gruppe, welche Plinius als Liber pater, Ebrietas nobilisque una Satyrus anführt, wofür ich die von Welcker zu Philostrat's Imagg. p. 212 vorgeschlagenen Namen gesetzt habe, hat vielfache kritische Untersuchungen hervorgerufen, die sich theils auf den Anfstellungsort beziehn, theils an die Darstellung selbst knüpfen; die älteren sind verzeichnet bei Friederichs, Praxiteles S. 12, die neueren daselbst und bei Stark, Archäolog. Studien, Wetzlar 1852, S. 19. Dazu kommt noch meine Recension des Fr.'schen Büchleins in Jahn's Jahrbb. a. a. O. S. 679 ff. Im Texte habe ich gegeben, was ich für feststehend halte.

31) [S. 22.] Dies glaube ich, gestützt auf das in meiner genannten Recension S. 680 f. Dargelegte, dem noch von keiner Seite widersprochen ist, behaupten zu dürfen.

32) [S. 22.] Näheres bei Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 342.

33) [S. 23.] Dies ist vielfach verkannt worden, und noch Brunn, Künstlergeschichte 1, S 337, spricht sich darüber zu unbestimmt aus. Die Worte des Plinius 34, 69 fecit tamen et ex aere pulcherrima opera: Proserpinae raptum, item catagusam (lies Catagusam), lassen gar keine andere Auslegung zu als die, dass zwei getrennte Gruppen gemeint sind, die denn natürlich nur Seiten- und Gegenstücke gewesen sein können.

34) [S. 23.] Auf diese Here des Praxiteles will Friederichs in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1856, Nr. 1, die ludovisische Büste zurückführen, ohne jeglichen positiven Grund, wie ich in meinen kunstgeschichtlichen Analekten Nr. 2 in derselben Zeitschrift von 1856 dargethan zu haben glaube. Sollen wir unter den erhaltenen Statuen der Göttin ein Exemplar nennen, welches am meisten Anwartschaft auf praxitelischen Ursprung hat, so wüsste ich keines, das derselben würdiger wäre als die wunderbar schön gedachte farnesische Statue im Museo borbonico, abgeb. bei Clarac 414, 723 b. Unter den Büsten ist diejenige aus Palast Pontini im Vatican, abgeb. Mon. dell' Instituto 2, 52 viel eher praxitelisch als die ludovisische.

35) [S. 23.] Abgeb. Mus. Capitol. 4, 7 ff., Gal. myth. 3, 16, Müller-Wieseler's Denkmäler d. a. Kunst 2, Nr. 804 und sonst.

36) [S. 24.] Bei Friederichs, Praxiteles S. 103 f.

37) [S. 24.] Die Gründe, aus denen ich es mit Panofka in der Archäol. Zeitung von 1843, Nr. 1 für wahrscheinlich halte, dass der vielbesprochene sogenannte Talleyrand'sche Marmorkopf (abgeb. Arch. Ztg. a. a. O. Taf. 1.) Trophonios darstelle und auf Praxiteles' Original zurückzuführen sei, muss ich mir an einem anderen Orte darzulegen vorbehalten. Modern, wie man mehrfach annimmt, ist dieser im höchsten Grade interessante und schöne Kopf ganz sicher nicht und kann er gar nicht sein.

38) [S. 24.] So nach der augenscheinlich richtigen Emendation von Jacobs ad Philostr. et Callistr. p. 711: τὴν λαιὰν ἐπερείδων τῷ θύρσῳ für τὴν λύραν ἐ. τ. θ., was gradezu unmöglich ist.

39) [S. 24.] Vergl. besonders Welcker, Alte Denkmäler I, S. 406.

40) [S. 26.] Vergl. Urlichs, Skopas in Attika S. 14 f.

41) [S. 27.] Die zur Vergegenwärtigung der knidischen Aphrodite zu benutzenden Schriftstellen der Alten sind: Plin. 36, 20 und 21; Luk. Amores 13 u. 14 (vergl. meine Kunstgesch. Anall. a. a. O.); Imagg. 4 u. 6; De Imagg. 23; die Epigramme: Anall. I. 165, 8 und 9; 170, 9 und 10; II. 14, 31; 309, 3; III. 200, 208, 245, (das. Nr. 248 ist wie I. 262 nur ein witziger Einfall, und weder so zu verstehn wie bei Brunn, Antikritik S. 173, noch wie bei Friederichs, Praxiteles S. 31); Athen. 13, 591; Clem. Alex. Protrept. 16; Arnob. Adv. gentt. 6, 13; Athenag. Leg. pr. Chr. 14.

42) [S. 27.] Das in unserem Texte abgebildete Exemplar ist eine zu Ehren der Plautilla geschlagene Schaumünze, ein Umstand, der für die Authentie der Darstellung in's Gewicht fällt. Diese Authentie in der Wiedergabe der Statue durch das Münzbild ist so wichtig, dass wir sie uns durch Nichts anfechten lassen dürfen. Feuerbach macht, Gesch. d. gr. Plastik 2, S. 124, gegen die Treue der Nachbildung geltend, „dass, wie die Alten behaupteten, die knidische Statue von allen Seiten gleich schöne Ansichten darbot. Denn die Seite, auf welcher das niedersinkende Gewand war, das zugleich der Marmorstatue zur Stütze dienen musste (?), konnte gewiss nicht mit den übrigen Profilen in gleicher Schönheit dargestellt sein (lies: erscheinen), ja es vernichtete eigentlich die eine der vier Hauptansichten der Statue ganz.“ Zunächst dürfte hierüber dem blossen Münztypus gegenüber sehr schwer abzusprechen sein, und jedenfalls würde das Gewand nur von einem einzigen ganz bestimmten Punkte aus gesehn die Statue verdecken, ein Schritt zur Rechten oder zur Linken musste genügen, um auch die Profilansicht der rechten Seite ungestört zu geniessen. Ferner aber ist es eine grosse Frage, ob Plinius' Worte nec minor ex quacunque parte admiratio est so verstanden werden dürfen, wie sie Feuerbach verstehn will (a. a. O. und S. 123), „dass die Statue von allen Seiten gleich vortrefflich war und g l e i c h s c h ö n e P r o f i l a n s i c h t e n darbot.“ Was wir bei Lukian Amores a. a. O. lesen, dürfte zeigen, das Plinius' Worte wesentlich bedeuten, die Statue wird in ihrer hinteren Ansicht eben so sehr bewundert wie in der vorderen. — Einen anderen Einwand erhebt Friederichs, Praxiteles S. 40, freilich in e i n e m Athem, mit dem er die Worte spricht: „so lange ist es g e w i s s, dass die auf der knidischen Münze erscheinende Aphrodite ein Abbild der praxitelischen ist.“ Gleich darauf wendet er mit Berufung auf Visconti ein, dies könne doch nicht der Fall sein, weil die Münze den Kopf im Profil zeige, „die knidische Statue aber war ein Tempelbild, und dieses musste das Antlitz dem eintretenden Beschauer zeigen.“ Aber grade diese Wendung des Kopfes, in der der grösste Theil des Naiven und Unbewussten in der Stellung der Göttin liegt, welches keine statuarische Nachbildung gewahrt hat, grade diese Wendung dürfen wir uns unter keiner Bedingung rauben lassen, und deshalb bemerken wir gegen Visconti und Friederichs, das die knidische Aphrodite kein Tempelbild im strengen Sinne, kein Cultusbild war. Das gesteht Friederichs selbst zu S. 33. Höchstens aber vom Cultusbilde konnte man verlangen, was Friederichs verlangt; Praxiteles' Statue war eine durchaus freie Composition, welche die Knidier nicht etwa in einen bestehenden Tempel setzten, sondern der sie ein eigenes, natürlich tempelartiges, Aufbewahrungslocal erbauten, denn dass eine aedicula quae tota aperitur ut conspici possit undique effigies oder, wie Lukian wohl genauer sagt, ein ἀμφίθυρος νεώς kein Tempel nach dem Cultbegriffe sein können, muss jeder zugeben, der von dem Wesen eines ναός auch nur einen flüchtigen Begriff hat.

43) [S. 29.] Abgeb. bei Clarac 617, 1377. Mit Recht sagt Feuerbach a. a. O. S. 124, die Haltung des Armes mit dem Gewande sei gezwungen, und das Haupt entbehre des göttlichen Ausdrucks, was durch Friederichs' lobpreisende Beschreibung (Praxiteles S. 41) nicht widerlegt wird.

44) [S. 29.] Dies gilt auch von der münchener Statue aus Palast Braschi und selbst von der jetzt in den Magazinen des Vatican befindlichen, die bei Müller, Denkmäler d. a. Kunst I Nr. 146 c, abgebildet ist, obwohl diese in der Haltung des rechten Armes mit dem Original genauer übereinstimmt als die münchener Statue; beide aber zeigen eine andere Wendung des Kopfes und heben damit grade das auf, wodurch die praxitelische Aphrodite unbewusst und selbstvergessen erscheint. Auch bei diesen Statuen ist, eben vermöge der veränderten Haltung des Kopfes, die Motivirung der Nacktheit durch das Bad eine oberflächliche und äusserliche, bei vielen anderen, wie der berühm-

testen capitolinischen bei Clarac 621, 1384, um nur diese zu nennen, ist dies noch in weit höherem Grade der Fall.

45) [S. 29.] Die Stellen über den Eros des Praxiteles sind: Paus. 9, 7, 3; Plin. 36. 22; Julian. orat. 2; Luk. Am. 17; die Epigramme: Anall. 1. 6, 11 u. 12; 2, 14, 31. 279 1 und 2 sind unbedeutend, wichtig sind nur etwa die Verse 1, 143, 90:

. . . . . φίλτρα δὲ τίκτω
Οὐκέτι τοξεύων ἀλλ' ἀτενιζόμενος.

Hauptquelle bleibt daher Kallistratos Stat. 4 und 11.

46) [S. 30.] ἀμειρῶν μαλακότητος nach Jacobs für das sinnlose μεγαλειότητος.

47) [S. 31.] Nr. 417, abgeb. bei Bouillon 3, stat. divin. pl. 9, Nr. 3 und bei Carac 281, 1486. Auch die für einen Apollon geltende Statue im Museo borbonico, abgeb. b. Clarac 484, 932 (als Apollon) und 650, 1492 (als Eros) gehört in unsere Reihe von Erosstatuen.

48) [S. 31.] Mon. ined. Nr. 44. Der Körper ist zu weichlich fett, im Profil gesehn gradezu dick, und die Nase des von Winkelmann als Typus jugendlicher Schönheit betrachteten Gesichts hat eine concave Einbucht des Rückens, welche sie etwas kleinlich spitz erscheinen lässt.

49) [S. 31.] An dieser Benennung des wunderbaren Fragmentes, welche ich in meinen kunstarch. Vorlesungen S. 81 f. begründet habe, halte ich mit ruhigster Überzeugung fest, unerschüttert durch einige Einwendungen, die laut geworden sind. Ich kann nicht glauben, dass meine Gründe von denen, die gegen die neue Benennung gesprochen haben, mit der vollen Schärfe und Genauigkeit erwogen worden sind, die ich zu fordern berechtigt bin.

50) [S. 32.] Über den Apollon sauroktonos siehe ausser Welcker's Aufsatz (Note 39), Feuerbach, Vatican. Apollo S. 226 Note (198 ff. der neuen Ausgabe) und Geschichte der Plastik 2, S. 131 f.

51) [S. 34.] Versucht ist dieses von Mehren, so von Visconti, Mus. Pio-Clem. 2, p. 215 ff., Welcker, Katal. des bonner Gypsmuseums, 2. Aufl., S. 25, E. Braun, griech. Götterlehre S. 493.

52) [S 35.] Unter diesen nimmt den unbedingt ersten Rang ein pompejanisches Wandgemälde aus der casa del questore ein, abgeb. in Zahn's Wandgemälden 2, Taf. 48, und bei Müller, Denkmäler d. a. Kunst 2, Nr. 90; demnächst folgen Münztypen, von denen diejenigen, welche sicher Demeter darstellen, bei Müller, Handb. §. 357, 6 angegeben sind.

53) [S. 36.] Das vollständigste und nur durch verhältnissmässig nicht viel neue Funde zu ergänzende Verzeichniss der Reliefe mit den Darstellungen des Raubes der Persephone ist in Welcker's Zeitschrift für Geschichte und Auslegung der alten Kunst 1, S. 25—65 und S. 193 ff.; vergl. Müller's Handbuch §. 358, 1.

54) [S. 36.] Abgebildet in Millingen's Ancient unedited Monuments 1, Taf. 16, auch bei Tischbein 3, 1, und in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 1, Nr. 213.

55) [S. 42.] Die wichtigste Litteratur über die Niobegruppe ist verzeichnet bei Müller, Handb. §. 126, 5; der Aufsatz Welcker's ist jetzt abgedruckt mit Zusätzen in seinen Alten Denkmälern 1, S. 209 ff. In Bezug auf die Aufstellung verweise ich noch auf Friederichs' Praxiteles S. 74 ff. und auf das, was ich in Jahn's Jahrbüchern Band 71, S. 694 ff. entgegnet habe.

56) [S. 42.] Bei Plinius 36, 28 steht in einigen Handschriften Nioben cum liberis morientem, was Böttiger, Andeutungen zu vierundzwanzig Vorlesungen, S. 174 mit Unrecht vertheidigt, die Spuren in den besseren Codices führen auf das allein richtige Niobae liberos morientes.

57) [S. 43.] Für Skopas sprechen sich Winckelmann, Meyer, Wagner, Schlegel, Gerhard, Brunn aus, und ich habe diese Ansicht früher getheilt; für Praxiteles dagegen glaubten Mengs, Lanzi, Fea, Visconti, Böttiger stimmen zu müssen; gegen jegliche Entscheidung und die Möglichkeit derselben erklärt sich Welcker a. a. O. S. 218 ff., und neuerlich Friederichs, Praxiteles S. 92 ff.

58) [S. 43.] Welcker a. a. O. S. 231.

59) [S. 43.] Es sei mir erlaubt, hier ein Wort über die Anordnung der Figuren auf meiner Tafel (Fig. 69.) zu sagen. Sie entspricht nicht der Aufstellung in Florenz und umfasst eine Figur mehr als die zusammen gefundene Gruppe (den Sohn a), während ich alle meiner Überzeugung nach nicht zugehörigen Figuren weggelassen habe. Die aufgenommenen Figuren habe ich so gestellt, wie ich glaube, dass sie ursprünglich gestanden haben, und die Lücken sind angedeutet. Obgleich ich der Ansicht bin, dass die Aufstellung in einem Giebel die wahrscheinlichste sei, habe ich die Gruppe doch nicht in einen solchen hineinzeichnen lassen wie Welcker, um nur das thatsächlich Vorhandene zu geben.

60) [S. 43.] Selbst Welcker a. a. O. S. 243 f. spricht sich nicht bestimmt genug gegen die Zugehörigkeit des sogenannten Ilioneus (Troïlos) in München zu der Niobegruppe aus. Dass die Statue zu der Gruppe nicht gehört haben kann geht daraus hervor, dass die Zahl der Söhne ohne dieselbe vollständig ist, man müsste denn ihr zu Liebe den sogenannten Narciss (a) opfern, der augenscheinlich an seinem richtigen Platze ist; zweitens haben alle Niobiden Gewandung, der Ilioneus (Troïlos) allein ist ganz nackt. Entscheidend aber ist ein Drittes. Die münchener Statue findet nicht allein, wie Müller im Handbuche sagt, „aus der Verbindung mit den Niobiden keine ganz genügende Erklärung," sondern sie kann als Niobide überhaupt gar nicht erklärt werden. Denn der Jüngling ist von einer *physischen* Gewalt knieend zu Boden geworfen worden, von dem er sich emporzuringen strebt, und wird von einer *sichtbaren* und *nahen* Gefahr bedroht, vor der er mit dem Oberkörper ausweicht und die er mit den Armen abzuwehren strebt. Ich behaupte dass dieses vollkommen sicher ist und bitte diejenigen Gelehrten, die gegen meine Erklärung der Statue geschrieben haben, dies zu widerlegen. Habe ich aber mit meiner Auffassung der Stellung der münchener Statue Recht, so folgt mit zwingender Nothwendigkeit, dass sie keinen Niobiden darstellen kann, denn bei diesem kann von einer physischen Gewalt, die ihn zu Boden geworfen hat, nicht die Rede sein, und Pfeile, die aus der Entfernung mit unberechenbarer Schnelligkeit heranfliegen, kann es Niemand einfallen mit den Armen abwehren zu wollen, so wenig wie Büchsenkugeln. Vor aus der Ferne wirkenden Schusswaffen ist überhaupt nur eine Rettung möglich: schleunige Flucht, und sicher wird Niemand einen anderen Rettungsversuch machen, wenn er von Schusswaffen bedroht ist, als zu fliehen, wie alle Niobiden fliehen, die nicht schon getroffen sind.

61) [S. 43.] Es handelt sich um die erste Tochter Nr. 10, rechts zunächst der Mutter in der Welcker'schen Anordnung. Gegen deren Zugehörigkeit zu der Gruppe Friederichs, Praxiteles S. 75 f.

62) [S. 43.] Es handelt sich um die Tochter Nr. 11 in der zweiten Stelle rechts von der Mutter in der Welcker'schen Anordnung; gegen ihre Zugehörigkeit Thiersch, Epochen S. 367, Note 66, und Friederichs, Praxiteles S. 77 ff.

63) [S. 44.] Vergl. Welcker a. a. O. S. 253. Die gewünschte Entsprechung gegen den Pädagogen mit dem jüngsten Sohn werden wir in der Gruppe von Bruder und Schwester (c. d.) suchen müssen.

64) [S. 45.] Von Wagner im Tübinger Kunstblatt, widerlegt von Welcker a. a. O. S. 259 ff.

65) [S. 45.] An halbkreisförmige Aufstellung dachten Wagner und Thiersch sowie Meyer und Levezow (Familie des Lykomedes S. 32); die Unmöglichkeit einer solchen erweist Welcker a. a. O. S. 259 ff.

66) [S. 45.] So dachte sich unter Anderen Friederichs, Praxiteles S. 88, die Aufstellung möglich, „in der [inneren] Seitenhalle einer Tempelcella;" wogegen ausser dem im Text angegebenen Grunde auch noch der Umstand spricht, dass die Seitenhalle selbst eines grösseren Tempels ausserhalb der die Schiffe trennenden Säulen dem Beschauer schwerlich Raum genug bot, um in die zum Überblick über die ganze Gruppe nöthige Entfernung zurücktreten zu können, während bei dem erforderlichen Zurücktreten die Säulen den Überblick unmöglich gemacht haben würden. Diesen Grund muss ich auch gegen die allenfalls noch denkbare Aufstellung in der äusseren Säulenhalle (im Peristyl) und zwar mit gleichem Nachdruck geltend machen.

67) [S. 45.] Vergl. Friederichs, Praxiteles S. 81 ff.

68) [S. 46.] Dies ist, nach Thiersch, Ep. Not. S. 315 f. schlagend und unwiderleglich von Welcker a. a. O. S. 255 ff. erwiesen, dessen Gründe auch allgemeine Billigung gefunden haben, wenigstens hat kein Schriftsteller über die Gruppe nach Welcker daran gedacht, die Götter mit in die Darstellung zu ziehn.

69) [S. 47.] Das Haupt ist allerdings ergänzt, aber seine Haltung unzweifelhaft; Trotz liegt auch in der Haltung der ganzen Figur mit ihren im Vergleich zu den Contouren der anderen Statuen eckigen und schroffen Linien.

70) [S. 47.] Will man dies Wort beibehalten, so findet es seine richtige Anwendung auf Demeter, die um Kora trauert; das ist die wirkliche „schmerzenreiche Mutter", die dies ganz und Nichts als dies ist.

71) [S. 48.] Der Ausdruck des Kopfes der Niobe ist sehr verschieden aufgefasst und beurteilt worden, siehe Welcker a. a. O. S. 289 f., aber von allen Schriftstellern, die Welcker anführt, evident

verkehrt. In neuerer Zeit hat Welcker's Auffassung, die auch ich zu motiviren suche, allgemeine (ausgesprochene oder stillschweigende) Zustimmung erfahren.

72) [S. 49.] Vergl. Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 383.

73) [S. 49.] Vergl. Brunn a. a. O.

74) [S. 49.] Siehe Plinius 34, 91, wo nicht weniger als sechsundzwanzig Künstler genannt werden, die athletas et armatos et venatores sacrificantesque gebildet haben.

75) [S. 50.] Über Leochares vergl. Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 385 ff.

76) [S. 51.] Bei Plin. 34, 79 hat der Cod. Bamb. [fecit] Lyciscum mangonem puerum cet., andere Handschriften bieten Langonem, Lagonem, Lingonem. Man würde hier ohne Bedenken der Lesart der besten Handschrift folgen, die wie Brunn, Künstlergesch. 1, S. 388, und Urlichs, Arch. Ztg. 1846, S. 256 erweisen, einen guten Sinn giebt, wenn ihr nicht der Vers des Martial 9, 50: Nos facimus Bruti puerum nos Langŏna vivum entgegenstände, der, wie man allgemein annimmt, auf diese Statue anspielt und sie mit einem Namen (Langŏna) benennt, der vermöge der Quantität nicht in mangōna verändert werden kann. Ich glaube, dass Sillig zu dieser Stelle des Plinius mit Recht bemerkt: est hic locus unus ex illis de quibus semper disputari poterit, und ich mag deshalb auch nicht entscheiden, welchen Grad von Probabilität der Vorschlag Jahn's, N. Rhein. Mus. 9, S. 319 hat, der bei Plinius und bei Martial πλαγγών zu lesen vorschlägt, wodurch ein puer delicatus bezeichnet werden soll. Allerdings würde danach die unmittelbare Zusammenstellung dieses πλαγγών mit dem Bruti puer bei Martial, d. h. jenem Knaben des Strongylion, quem Brutus Philippensis amando cognomine suo inlustravit (Plin. 34, 32) passend genug sein, ob aber ein solcher πλαγγών wohl ein puer subdolae et fucatae vernilitatis gewesen sein wird, ist wenigstens fraglich; ich glaube, dass man sich einen puer delicatus eher anders charakterisirt denken wird; bezeichnend ist für ihn die fucata et subdola vernilitas wenigstens nicht. Da es scheint, dass man die Lesart mangonem Martials wegen wird aufgeben müssen, halte ich es für möglich, dass Jahn mit πλαγγών das Rechte getroffen hat, dass man aber die folgenden Worte puerum subdolae et fucatae vernilitatis als nicht auf den πλαγγών bezüglich, sondern ein neues Werk bezeichnend betrachten und vielleicht puerumque cet. wird lesen müssen.

77) [S. 51.] Archäologische Beiträge S. 19 ff.

78) [S. 51.] Abgebildet bei Clarac, Mus. des sculpt. pl. 407, Nr. 702.

79) [S. 51.] Vergl. Stuart, Antiquities of Athens Vol. 3, chapt. 9, pl. 11, und Müller's Denkmäler d. a. Kunst 2, Nr. 50 und Nr. 51.

80) [S. 54.] Über Bryaxis vergl. Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 383 ff.

81) [S. 54.] Vergl. Müller's Handb. §. 158 und 408, 2.

82) [S. 55.] Über Sthennis vergl. Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 391.

83) [S. 55.] Über Kephisodotos d. jüng. und Timarchos vergl. Brunn Künstlergeschichte 1, S. 391 ff.

84) [S. 56.] Alte Denkmäler 1, S. 317 ff.

85) [S. 56.] Siehe die Nachweise in Müller's Handb. §. 385, 4 und 392, 2.

86) [S. 57.] Über Papylos vergl. Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 394.

87) [S. 57.] Ein vollständiges Verzeichniss der attischen Künstler, die wir als Zeitgenossen der Söhne des Praxiteles betrachten dürfen, finden unsere Leser in Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 398 ff.

88) [S. 58.] Über Silanion vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 394 ff.

89) [S. 58.] Über Apollodoros vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 398.

90) [S. 58.] Über die Kunsturtheile bei Plinius, Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1850, S. 118.

91) [S. 59.] Vergl. Welcker im Katalog des bonner Gypsmuseums 2. Aufl., Nachtrag S. 9, Nr. 183 b.

92) [S. 60.] Über Euphranor als Bildhauer siehe Brunn, Künstlergesch. 1, S. 314 ff., über denselben als Maler das. 2, S. 181 ff. Auch Brunn stellt ihn zu den Attikern, freilich nicht bei der eigentlichen Besprechung des Künstlers, wohl aber wiederholt in dem Rückblick S. 429, 430, 435.

93) [S. 60.] Brunn a. a. O. irrt, indem er das grade Gegentheil angiebt, Dio Chrys. or. 37, p. 466 c, durch den allein wir diese Statue kennen, giebt ausdrücklich an, der Hephästos des Euphranor sei ἀρτίπους gewesen.

94) [S. 61.] Über Aristeides vergl. Brunn's Künstlergeschichte 2, S. 171 ff.

95) [S. 61.] Vergl. Feuerbach, Geschichte der Plastik 2, S. 150, auch Brunn, Künstlergeschichte a. a. O.

96) [S. 61.] Ganz abzusehn von der ungeheuerlichen und lächerlichen Reconstruction des Demos von Parrhasios durch Quatremère-de-Quincy, Monumens et ouvrages de l'art restitués verweise ich auf das, was Brunn, Künstlergeschichte 2, S. 109 f. auseinandersetzt, um die Angabe des Plinius probabel zu machen.

97) [S. 62.] Siehe Urlichs, Skopas im Peloponnes S. 14, und Curtius, Peloponnes 1, S. 154 f.

98) [S. 63.] Abgebildet in Stuart's Antiquities of Athens Vol. 1, chapt. 4, pl. 10—26 auch in Guhl und Caspar's Denkmälern der Kunst, 2. Abtheilung B, Tafel 4, Nr. 2.

99) [S. 64.] Feuerbach, Geschichte der Plastik 2, S. 144 f.

100) [S. 65.] Über Lysippos vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 358 ff.

101) [S. 66.] Ich habe es verschmäht und für Papierverschwendung gehalten, die unzählbaren Unrichtigkeiten im „Torso" von Herrn Adolph Stahr im Einzelnen nachzuweisen, weil dies Gelehrten gegenüber unnöthig gewesen wäre und Laien gegenüber, denen der „Torso" für ein gutes Buch gilt, vielleicht vergebens. Denn bei diesen, selbst bei hochgebildeten Männern und Frauen habe ich zu meinem Erstaunen die grösste Gleichgiltigkeit gegen die Richtigkeit oder Unrichtigkeit einer geschichtlichen Darstellung gefunden, an die man nur die eine Forderung der Lesbarkeit zu stellen scheint. Zum Ergötzen derjenigen unter meinen Lesern, welche das genannte Buch zu vergleichen nicht Zeit und Lust haben, will ich hier einmal ein charakteristisches Pröbchen davon mittheilen, wie der Herr Verfasser des „Torso" Geschichte fälscht. „Torso" 2, S. 12 f. steht über Lysippos' Tod wörtlich Folgendes: „Im hohen Alter, auf dem Gipfel eines Ruhmes, der u. s. w. traf ihn der Tod, wie es einem Helden der Kunst geziemt, in der Werkstatt, den Modellirstab in der Hand. Versenkt in die feine Ausführung einer Statue, so erzählt uns der römische Schriftsteller Petronius (!), vergass er Speise und Trank zu nehmen, und ohnmächtig trug man den Greis auf sein Lager, von dem er nicht mehr erstand." Das ist eine Folge der hohlen und sentimentalen Phrasenhaftigkeit.

102) [S. 66.] Von der Aufstellung des Zeuskolosses sagt Plinius 34, 40: mirum in eo, quod manu, ut ferunt, mobilis — ea ratio libramenti est — nullis convellatur procellis cet. Ob es je gelingen wird, den Sinn dieser Worte ganz aufzuklären, weiss ich nicht; in seltsamer Weise aber missversteht sie Feuerbach, Geschichte der Plastik 2, S. 154: „seltsam aber lautet ein Bericht des Plinius, dass der eine Arm der Statue beweglich war, damit kein Sturm sie niederreissen könne."

103) [S. 68.] Vergl. z. B. Müller's Denkmäler d. a. Kunst 1, Nr. 156, Handbuch §. 129, 2.

104) [S. 68.] Vergl. z. B. Müller's Denkmäler d. a. Kunst 1, Nr. 157, Handbuch a. a. O. 2 c.

104 a) [S. 68.] Über diese Statue des stehend ruhenden Herakles handelt ausführlich Rathgeber, Arch. Ztg. 1857, Nr. 105 B in einem Aufsatze, der mir leider zu spät zuging, als dass ich ihn für meine Darstellung anders als für das im Texte angedeutete Resultat benutzen und ausführlicher als in dieser eingeschalteten Notiz besprechen kann, so mancherlei auch sonst über die „alt-aiolische und neu-aiolische Bildnerei" und etliche andere Aufstellungen in dieser Abhandlung zu sagen sein dürfte.

105) [S. 68.] So fasst die Statue der römische Dichter Statius, Silvae 4, 6, dem man ziemlich allgemein gefolgt ist.

106) [S. 69.] Abgebildet u. a. bei Clarac, Musée des sculptures pl. 785, Nr. 1977, und pl. 792, Nr. 1977 a.

107) [S. 69.] Bei Clarac a. a. O. pl. 797, Nr. 2006.

108) [S. 69.] Bei Clarac a. a. O. pl. 800, Nr. 2000.

109) [S. 69.] Bei Clarac a. a. O. pl. 800, Nr. 2010.

110) [S. 69.] Die pompejanische Gruppe in Zahn's Gemälden und Ornamenten aus Pompeji 2, Taf. 50, bei Clarac a. a. O. pl. 794, Nr. 2006 a, die Campana'sche in den Mon. dell' Inst. 4, pl. 8.

111) [S. 69.] Siehe Welcker im Katalog des bonner Gypsmuseums 2. Aufl., S. 171 ff.

112) [S. 69.] Die englische Gruppe bei Clarac a. a. O. pl. 804, Nr. 2015 a, die florentiner daselbst pl. 802, Nr. 2016.

113) [S. 69.] Abgebildet u. a. bei Clarac a. a. O. pl. 787, Nr. 2005.

114) [S. 69.] Abgeb. bei Clarac. a. a. O. pl. 785, Nr. 1966.

115) [S. 69] Eine Gruppe, die Herakles' Kampf gegen Diomedes von Thrakien darstellt, befindet sich im Vatican, abgeb. bei Clarac pl. 797, Nr. 2001, allein sie entspricht der oben angeführ-

ten des Kampfes mit Geryon so sehr, dass ich sie eher für eine Nachbildung dieser mit verändertem Gegenstande als für deren ursprüngliches Gegenstück halten möchte.

116) [S. 69.] Brunn bezweifelt, dass Lysippos auch die Sieben Weisen dargestellt habe, ich glaube aber, dass man dies nach dem Epigramm des Agathias (Anall. 3, 45, Nr. 35) dennoch wird annehmen müssen; denn wenn Lysippos in demselben gelobt wird (εὖγε ποιῶν), weil er den Fabeldichter vor (nicht über, wie Brunn übersetzt) die Sieben Weisen gestellt habe (στήσαο . . . ἑπτὰ σοφῶν ἔμπροσθεν), so kann das durchaus nur räumlich und thatsächlich, nicht aber von einem ethischen Vorziehn oder Voranstellen verstanden werden. Es setzt also Statuen der Sieben Weisen voraus, und dass diese von unbekannter anderer Hand gewesen seien, ist sehr unwahrscheinlich.

117) [S. 70.] Geschichte der Plastik 2, S. 162.

118) [S. 71.] Dies geschieht noch immer, natürlich bei Herrn Adolph Stahr, der über die Büste weidlich faselt, aber selbst bei Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 438.

119) [S. 71.] Geschichte der Plastik 2, S. 165.

120) [S. 72.] In meinen kunstarchäolog. Vorlesungen S. 137.

121) [S. 72.] Ich mache darauf aufmerksam, dass die Arme ergänzt sind, wie meine Zeichnung angiebt.

122) [S. 76.] Es ist gewiss nicht überflüssig hier daran zu erinnern, dass bedeutende Kenner den sogenannten barberinischen Faun, der im trunkenen Schlafe daliegend ein durchaus nicht idealisirtes Bild der Natur ist, als lysippisch betrachten. Siehe was ich kunstarch. Vorll. S. 123 angeführt habe. Ist diese Statue lysippisch, so würden wir in ihr vielleicht den Satyrn zu erkennen haben, denn Satyr ist der allgemeinere Ausdruck für die meisten Gestalten dieses Kreises; dann aber wäre der Satyr aus der Reihe der jugendschönen Darstellungen des Lysippos zu streichen.

123) [S. 79.] Über den Ausspruch des Lysippos, den Plinius nicht richtig wiederzugeben scheint, und über den Sinn, in welchem derselbe verstanden werden muss, habe ich in Nr. 9 meiner kunstgeschichtlichen Analekten in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1857 gehandelt.

124) [S. 80.] Wie weit es mir gelungen ist, mit meiner Auseinandersetzung über die Bedeutung von constantia und elegantia, austerum und iucundum genus in der Plastik bei Anderen Überzeugung zu schaffen, das muss ich erwarten; jedenfalls hoffe ich, auf die Bedeutung der plinianischen Stelle so nachdrücklich, wie sie es verdient, hingewiesen und dadurch, wenn ich nicht das Rechte getroffen habe, darauf hingewirkt zu haben, dass die Sache neu behandelt und zum Austrag gebracht werde. Ich verzichte darauf, für die Bedeutung der in Rede stehenden Wörter lexicalische Nachweise zu geben, die ich geben könnte, und bitte diejenigen, welche meine Darlegung prüfen, ja nicht zu glauben, in der beregten Angelegenheit sei nach dem gangbaren Sprachgebrauch allein zu entscheiden.

125) [S. 80.] So bei Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 372.

126) [S. 86.] Über Lysistratos vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 402 ff.

127) [S. 86.] Wenn Brunn a. a. O. S. 403 sagt, dass die drei letzten Sätze bei Plinius von „derselbe erfand auch“ an, sich nicht auf Lysistratos beziehn können, so weiss ich nicht, wo hiervon der Grund zu suchen sein soll, vielmehr scheint es mir sachlich vollkommen denkbar, wie auch Welcker in seinem Katalog des bonner Gypsmuseums 2. Aufl., S. 7 annimmt, dass Lysistratos, wie er lebende Menschen abzuformen erfand, auch der Erfinder der Gypsabgüsse von Statuen gewesen sei. Diese Kunst auf Butades zu übertragen, wie Brunn will, scheint mir bedenklich, und in wiefern dieser (Butades) die Gypsformung über Bildwerken „zur Darstellung seiner prostypa und ectypa benutzen mochte“ ist mir gänzlich unklar. Unzweifelhaft scheint mir nur, dass bei Plinius der Schluss der in Rede stehenden Stelle von den Worten crevitque res in tantum an nicht mehr zu dem gehört, was sich auf Lysistratos und seine Gypsformerei bezieht.

128) [S. 88.] Über Daïppos vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 407 f.

129) [S. 88.] Über Boëdas vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 408.

130) [S. 88.] Gegen die Zurückführung des betenden Knaben auf Boëdas erklärt sich auch Bursian in Jahn's Jahrbüchern 1856, 1, S. 513 f., dem ich jedoch in der Behauptung, der Knabe zeige mehr polykletische als lysippische Proportionen, ausdrücklich widersprechen muss.

131) [S. 89.] Über Euthykrates vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 409 f.

132) [S. 90.] Bei Plinius 34, 66 schwanken die Handschriften zwischen equum cum fiscinis oder cum fuscinis, womit noch Niemand Etwas hat anfangen können, weshalb ich nicht zweifle,

dass Jahn (N. Rhein. Mus. 9, S. 317) mit der Änderung: coquum cum fiscinis das Rechte getroffen hat.

133) [S 90.] Siehe z. B. Clarac, Musée des sculptures pl. 879, Nr. 2244, 2245, pl. 881, Nr. 2243 A. B., pl. 882, Nr. 2247 A. B.

134) [S. 90.] Bei Tatian. c. Gr. 52 ist dies Werk als *Πανιευχὶς συλλαμβάνουσα ἐκ φθορέως* angegeben. Panteuchis ist nicht griechisch und wird von Jahn Arch. Ztg. 8, S. 239 f. gewiss mit Recht in *Παννυχίς* geändert; *Παννυχίς* ist ein bekannter weiblicher, besonders Hetärenname und der Titel mehrer Komödien. Dass diese Komödien nach Hetären genannt seien, hat schon Lobeck als unwahrscheinlich angesprochen, und Jahn macht darauf aufmerksam, dass die Worte *συλλαμβάνουσα ἐκ φθορέως* auch für den Gegenstand des Werkes von Euthykrates nicht füglich an eine Hetäre denken lassen; dagegen erinnern sie an den in der neueren Komödie so häufigen Umstand, dass ein Mädchen bei einer nächtlichen Feier von einem Jünglinge verführt wird, worauf dann die Verwickelung des Stückes beruht. Das scheint mir Alles vollkommen richtig zu sein, und dennoch weiss ich nicht, ob wir dadurch eine bestimmte Vorstellung von dem Werke des Euthykrates gewinnen, oder wie wir die Annahme eines Einflusses der Komödie auf die bildende Kunst in diesem Falle verwerthen sollen. Dass Euthykrates' Werk gradezu das darstellte, was die Worte *σ. ἐ. φθ.* besagen, ist mir undenkbar, und die einzige Vorstellung, die ich mir zu bilden vermag, ist die von einer Gruppe, in der etwa eine Entführung dargestellt war, welche der Verführung vorhergehn musste. Der Name Pannychis mochte auf bezeichnendem Festcostüm des entführten Mädchens beruhen, in welcher Art und in welchem Grade sinnlich die Composition war, vermögen wir nicht zu entscheiden.

135) [S. 90.] Bei Plinius 34, 66 lesen wir nach dem Cod. Bamb. die Worte: simulacrum ipsum Trophonii ad oraculum, die verschiedene Erklärungen gefunden haben, während Jahn im N. Rhein. Mus. 9, S. 318, indem er Sillig's Erklärung widerlegt, wie mir scheint, mit unzweifelhaftem Rechte annimmt, entweder stecke in ipsum ein corrumpirter Name, oder dieser Name sei vor ipsum ausgefallen.

136) [S. 90.] Über Tisikrates, Xenokrates und Phanis vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 410 f.

137) [S. 90.] Über Eutychides vergl. Brunn a. a. O. S. 411 ff.

138) [S. 92.] Dass Brunn dies versucht (siehe Künstlergeschichte S. 437), weiss ich wohl, aber ich stelle in Abrede, dass er es mit Recht und mit Erfolg thue.

139) [S. 93.] Über Chares vergl. Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 415.

140) [S. 95.] Über sonstige argivisch-sikyonische Künstler wahrscheinlich dieser Zeit vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 418 ff.

141) [S. 95.] In dieser finden sie ihren Platz bei Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 267 ff. u. 293 ff.

142) [S. 96.] Siehe die Darlegungen bei Brunn a. a. O. S. 294 f.

143) [S. 97.] Dies thut Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 307, indem er darauf sogar weitergehende Schlüsse über den Kunstcharakter nicht allein der thebanischen Meister, sondern auch der Schüler Polyklet's baut, mit denen er die Thebaner zusammengruppirt.

144) [S. 97.] Über Damophon vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 287 ff.

145) [S. 99.] Künstlergeschichte 1, S. 418 ff.

146) [S. 99.] Nach unseren Texten des Pausanias heisst Boëthos Karthager (*Καρχηδόνιος*), da aber Karchedon und Chalkedon auch sonst verwechselt sind, so ist O. Müller's Annahme (Wiener Jahrbücher 39. 149, Handb. §. 159, 1), Boëthos stamme aus Chalkedon (in Bithynien), im hohen Grade wahrscheinlich, und wird nur um so wahrscheinlicher dadurch, dass eine Inschrift zwei Söhne des Boëthos Nikomedier nennt, denn Nikomedia und Chalkedon sind benachbarte Städte; vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 501 f.

147) [S. 99.] In die Zeit, von der wir reden, setzt auch Müller Boëthos an, indem er im Handbuch an der eben erwähnten Stelle von der Toreutik der folgenden Periode redend sagt: „Mentor zwar, der vortrefflichste caelator argenti, gehört der vorigen Periode an, und Boëthos scheint sein Zeitgenoss." Auch eine genauere Betrachtung des Toreutenverzeichnisses bei Plinius 33, 154 f. dürfte für Boëthos' Zeitalter dasselbe Resultat ergeben. Denn dies Verzeichniss scheint rein chronologisch angeordnet zu sein. Allen Toreuten voran steht der vorzüglichste Mentor, die nächstberühmten sind: Akragas, Boëthos und Mys, dieser ein Zeitgenoss des Parrhasios, nach dessen Zeichnungen er arbeitete, dann folgt post hos, d. h. später als diese: Kalamis, der hiernach von dem alten athenischen Bildner zu unterscheiden ist, was im ersten Bande über-

sehn wurde, und Antipater von nicht sicher bestimmtem Zeitalter, während sich diesen erst die Toreuten der Periode des Hellenismus, Stratonikos, Tauriskos. Ariston und Hekatäos als eine Gruppe von Zeitgenossen anschliessen und die Liste mit den Künstlern endet, die zur Zeit des Pompejus lebten.

148) [S. 100.] Wie dies Brunn thut, Künstlergeschichte 1, S. 500 und S. 511.

149) [S. 100.] In Verbindung mit Boëthos und als Parallelwerk zu dem Knaben mit der Gans ist der Dornauszieher auch schon von Anderen genannt worden, siehe z. B. Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 511.

150) [S. 101.] Im Katalog des bonner Gypsmuseums, 2. Aufl., Nr. 81.

151) [S. 101.] Am angef. Orte, Nr. 39.

152) [S. 102.] Eine vortreffliche Beschreibung der Reliefe von Budrun von Urlichs ist in der Archäol. Zeitung von 1847, Nr. 11, eine sehr ausführliche aber mehr rhetorisch prunkende als kritische Besprechung derselben von Emil Braun in den Annali dell' Instituto 1850, p 285 ff. Abgebildet sind die budruner Platten in den Monumenten des archäol. Instituts Band 5, Taf. 18—21, und die zu denselben gerechneten Plattenfragmente von Genua das. Taf 1 – 3

153) [S. 103.] Vergl. Archäol. Ztg. von 1847, Nr. 12, 1848 Anzeiger S. 81* und Ross' Reisen nach Kos, Halikarnassos, Rhodos und Cypern, Halle 1852, S. 33 ff., wo dem Mausoleum ein sehr verschiedener Platz angewiesen wird.

154) [S. 103.] Todtengespräche Nr. 24, §. 1. Die Worte sind: *τὸ δὲ μέγιστον, ὅτι ἐν Ἁλικαρνασσῷ μνῆμα παμμέγεθες ἔχω ἐπικείμενον, ἡλίκον οὐκ ἄλλος νεκρός, ἀλλ' οὐδὲ οὕτως ἐς κάλλος ἐξησκημένον, ἵππων καὶ ἀνδρῶν ἐς τὸ ἀκριβέστατον εἰκασμένων λίθου τοῦ καλλίστου κ. τ. λ.*

155) [S. 104.] Diesen Ausweg versucht Urlichs a. a. O. S. 170.

156) [S. 105.] Diese Frage wirft Gerhard auf, Arch. Ztg. 1849, Anzeiger S. 115.

157) [S. 105.] Das im Text über die Reliefe von Budrun Vorgetragene stimmt in der Hauptsache mit der Ansicht überein, welche mein Freund Dr. Leopold Schmidt in einem Vortrage am bonner Winckelmannsfeste von 1849 entwickelte, und von dem ein kurzer Auszug in der Archäol. Zeitung von 1849, S. 115 gegeben ist. Ich bekenne mit Freuden, die ersten Fingerzeige zu der vorgetragenen Ansicht über die Reliefe von Budrun durch den genannten Vortrag erhalten zu haben, brauche aber wohl kaum hinzuzufügen, dass ich meine Überzeugung niemals mit der Entschiedenheit auszusprechen gewagt hätte, mit der ich sie ausgesprochen habe, wenn ich über die Reliefe nach der blossen Abbildung hätte urteilen müssen und nicht in London die Gelegenheit zum eingänglichsten Studium der Originale gehabt hätte.

158) [S. 105.] Augsburger Allg. Zeitung 1857, Juli Nr. 207, S. 3302.

159) [S. 105.] Eine kleine Skizze dieses Modells finden meine Leser in der Archäol. Zeitung von 1847, Taf. 12. Besprechungen der Sculpturen sind verzeichnet in Müller's Handb. 4. Aufl. S. 128.

160) [S. 106.] In dem von ihm herausgegebenen Museum of classical Antiquities I, S. 256 ff.

161) [S. 106.] Zu Müller's Handbuch §. 128*.

162) [S. 107.] Falkener berechnet für sein Gesammtmonument das Datum 500 v. Chr., also wesentlich die Zeit, in welcher die äginetischen Giebelgruppen entstanden. Das dieses einfach unmöglich sei und dass nichts von dem, was uns Falkener über den rascheren Fortschritt der Kunst in Kleinasien Europa gegenüber erzählt, das Datum denkbar und möglich macht, wird Jeder eingestehn, der sich mit der Entwickelungsgeschichte der griechischen Kunst bekannt gemacht hat.

163) [S. 107.] Der Umstand, dass mehre der attributiven Thiere an den Basen der fraglichen Statuen mit Städtewahrzeichen z. B. von Knidos, Kos u. A. übereinstimmen, hat die Ansicht hervorgerufen, die auch Falkener vertritt, die Statuen stellen von Harpagos überwundene Städte dar. Dieser Ansicht aber steht die heftige Bewegung und Handlung der Statuen, die sich nicht aus einer vergangenen Begebenheit erklären lässt, als unlösliche Schwierigkeit entgegen.

164) [S. 108.] Welcker a. a. O. sagt sogar, „dass die Statuen über die Mänade von Skopas in Kühnheit und Leichtigkeit der Darstellung noch hinausgehn," worüber freilich schwer abzusprechen sein dürfte.

165) [S. 109.] Eine kleine Abbildung, die einen ungefähren Begriff zu geben im Stande ist, liegt Falkener's Abhandlung a. a. O. bei.

FÜNFTES BUCH.

DIE ZEIT DER ERSTEN NACHBLÜTHE DER KUNST.



EINLEITUNG UND ÜBERSICHT.

Zum Verständniss der Schicksale der bildenden Kunst in dem jetzt zu behandelnden Zeitraume, der mit der Unterwerfung Griechenlands unter die römische Herrschaft abschliesst, müssen wir uns die politischen und Culturverhältnisse dieser Epoche, der Zeit des Hellenismus in einem gedrängten Überblicke vergegenwärtigen.

Es ist der weltgeschichtliche Grundcharakter des Griechenthums in allen Perioden seiner eigenthümlichen Entwickelung gewesen, im engsten Raume und mit den geringsten Mitteln durch die allseitige Ausbildung und Verwendung seiner Kräfte das Grossartigste zu leisten. Griechenland selbst ist das kleinste Stück Erde, auf dem jemals ein für die Geschicke der Menschheit bestimmender Act der Weltgeschichte gespielt hat, es ist gegenüber den Reichen, mit denen im Conflict sich das Griechenthum zu seiner weltgeschichtlichen Bedeutung herausbildete, fast verschwindend, seine Volkszahl erscheint gegenüber derjenigen der barbarischen Nationen, mit denen die Griechen sich zu messen zu hatten, als ein winziger Bruchtheil. Und dieses kleine Griechenland mit der geringen Zahl seiner Einwohner fühlte sich nur den Fremden, den Barbaren gegenüber als ein Ganzes, und hatte thatsächlich seine Einheit nur in gewissen allgemeinen Zügen der Cultur, im Inneren zerfiel das griechische Land und die griechische Nation in eine Vielheit von Landschaften und Stämmen, in eine Menge von kleinen Staaten, welche, zum Theil mit einem Gebiete von wenigen Quadratmeilen und mit einer Volkszahl von etlichen Tausenden selbständig und selbst feindlich einander gegenüberstanden. Und selbst diese Staaten, die zum Theil durch Eroberungen zusammengeschweisst waren, bildeten noch nicht in jeder Hinsicht die letzten Einheiten, sondern gliederten sich wieder in einer grösseren oder geringeren Zahl von Stämmen, Geschlechtern, Familien, die in mehr als einer Rücksicht einander gegenüber einen nicht unbeträchtlichen Grad von Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit und von selbständiger und eigenthümlicher Entwickelung gehabt haben. Freilich dehnte sich das Griechenthum im Laufe der Jahrhunderte über weitere Länderstrecken aus, bedeckte es mit seinen Colonien fast alle Küsten des mittelländischen Meeres, aber gleichwie diese Colonien nicht von einer Einheit ausgingen, bildeten sie unter sich auch keine Einheit und hatten mit dem Mutterlande nur den Zusammenhang, welcher auch in diesem die Stämme und Staaten an einander band,

den bewussten Gegensatz gegen das Barbarenthum, die Gemeinsamkeit der Sprache, die Gleichartigkeit der Verfassung, die Verwandtschaft der Religion.

Sowie aber diese Zerklüftung und Zersplitterung der griechischen Nation letzthin darauf beruht, dass die mannigfaltigen und verschiedenen Anlagen, mit denen sie ausgestattet war, nach individueller Ausbildung rangen, fanden die tausendfachen Kräfte der einzelnen Stämme, Staaten, Geschlechter und Individuen in der Theilung und durch diese den Anlass und die Nöthigung zur allseitigsten Anspannung und zur durchgreifendsten Entfaltung. Indem jede kleine Einheit selbständig und in sich geschlossen als ein Ganzes dasein und sich den anderen gegenüber behaupten wollte, musste sie für die sorgfältigste Pflege aller Keime der Kraft sorgen, von denen manche in einer grösseren Gemeinschaft nicht in Anspruch genommen worden wären, musste jedes der kleinen Ganzen sich sein eignes Centrum bilden, und um dieses alle seine Mittel zusammenfassen. Und somit beruht die Grösse der griechischen Nation im Gegensatze zu der einheitlichen Massenbewegung, welche die Culturentwickelung der Barbarenvölker bezeichnet und bedingt, darauf, dass in der unendlich vervielfältigten Einzelbewegung alle Keime zur Entfaltung, alle Kräfte zur Geltung, alle Mittel zur Verwendung gelangten.

Ich bin weit davon entfernt zu glauben, ich habe mit den vorstehenden Sätzen etwas Neues ausgesprochen; was ich so eben vorgetragen habe, ist längst allgemein anerkannt und viel weiter ausgeführt und tiefer begründet, als ich es hier ausführen und begründen darf. Auch bedarf es dessen nicht; wohl aber musste ich an diese Verhältnisse erinnern, weil ihre Aufhebung es begreiflich macht, dass das Griechenthum in einer Periode, wie die jetzt zu besprechende, bei der weitesten Ausdehnung seiner Einflüsse, ja seiner Herrschaft am wenigsten von der ihm eigenthümlichen intensiven Kraft offenbart, warum das Griechenthum in einem Zeitraume, wo seine Cultur fast die ganze Welt durchdrang, am unproductivsten, ja zum Erschrecken unproductiv in dem Allen war, worin sein weltgeschichtlicher Beruf bestand.

Alexander der Grosse hatte dem griechischen Kleinstaatenthum ein Ende gemacht, er hatte die Zerklüftung und Zersplitterung Griechenlands aufgehoben und die charakteristische freie Einzelbewegung in eine der griechischen Nation innerlich fremde Massenbewegung mit einem Ziel und Zweck verwandelt, eine Massenbewegung, deren Impulse von ihm allein ausgingen und der alle Kräfte dienstbar sein sollten. War das Griechenthum erstarkt im Gegensatze zum Barbarenthum, so ging Alexander's Streben auf die Aufhebung dieses Gegensatzes hinaus, so fasste er die Idee eines Weltreiches, in welchem die Sonderentwickelungen der einzelnen Nationen zu einer gemeinsamen Culturentwickelung der Menschheit verschmelzen sollten. Seine Idee ist nie verwirklicht worden. So lange er lebte, hatte er mit der Ausbreitung des Griechenthums und der griechischen Cultur unter den Fremden zu thun, und fand nur für ganz schwache und äusserliche, und eben deshalb nicht grade segensreiche Ansätze und Anfänge der Ausgleichung, wie er sie gedacht hatte, Zeit und Gelegenheit. Mit der Gewalt der Waffen hatte er die fremden Nationen unter das Joch seines Willens gezwungen, hatte er das Griechenthum als siegreiche Macht auf das Barbarenthum zu pfropfen begonnen, ohne dass es ihm möglich wurde, die Culturelemente der unterworfenen Nationen in ihrer eigenthümlichen Kraft für das Griechenthum fruchtbar zu machen. Gewalt und Kampf hatte die Weltmonarchie Alexander's zusammengetrieben, Gewalt

und dreissigjährige wüste Kämpfe liessen nach seinem Tode aus dieser Weltmonarchie jene Monarchien entstehn, in denen seine Feldherrn und Nachfolger im Barbarenlande hellenische Dynastien gründeten. Und mochten diese Dynastien bemüht sein, sich den Eigenthümlichkeiten der ihrem Scepter unterworfenen Nationen anzubequemen, mochten die Ptolemäer in Ägypten sich als Könige nach Pharaonenart von der Priesterschaft inauguriren lassen, sie blieben fremde Herrscher im eroberten Lande, sie blieben Griechen, das Griechenthum die Stütze ihrer Macht; griechische Sprache ward die herrschende aller Gebildeten, griechische Sitte und Cultur die massgebende; die Barbaren wurden hellenisirt; aber indem die barbarischen Nationalitäten mehr oder minder in dieses ihnen siegend aufgedrängte Hellenenthum aufgingen, verlor hinwiederum das Griechenthum, dessen Stärke in der Concentration auf sich bestanden hatte, in dieser, seinem Wesen nicht entsprechenden Propaganda, in dieser Ausbreitung in die fremdartigen Massen den eigentlichen Halt seiner Kraft, seine Individualität, verschwamm es wie ein färbender Tropfen in einer anderen Flüssigkeit, ohne gleichwohl sich von den fremden Elementen, mit denen es in Berührung trat, so Viel zu assimiliren, dass aus dieser Mischung ein originales Neue hätte hervorgehn können.

Wenn die hier mit wenigen flüchtigen Strichen skizzirte Auffassung der Aufgabe, welche dem Griechenthum in dieser Periode zugetheilt war, richtig ist, wenn diese Aufgabe mit einem Worte darin bestand, sich auszubreiten, so dürfen wir uns nicht wundern, dass das Griechenthum, anstatt neue Bahnen seiner eigenen Entwickelung aufzusuchen, auf das reiche und sichere Erbtheil seiner grossen Vergangenheit zurückgriff und, indem es die Schätze seiner Cultur und seines Geistes zum Gemeingut der halben Welt machen sollte, dass es sich bemühte, sich seines geistigen Besitzes selbst zu vergewissern. In der That scheint sich das Streben dieser Periode, welches sich am deutlichsten in der Geschichte der Litteratur offenbart, und namentlich Gestalt gewinnt in der Sammlung jener riesenhaften Bibliotheken in Pergamos und Alexandria und in der ganzen allseitigen wissenschaftlichen Thätigkeit, welche sich an den in diesen Bibliotheken aufgespeicherten, fast unübersehbaren Vorrath der Schöpfungen vergangener Jahrhunderte anknüpfte, aus dem Verständniss der Bedingungen zu erklären, durch welche allein das Griechenthum seine damalige Aufgabe erfüllen konnte. „Man sollte, sagt Bernhardy[1], lernen und wissen, Gelehrsamkeit und Wissenschaft zu fernerem Wachsthum an Andere mittheilen; Meister und Lehrlinge, die sich kastenartig aus der ungebildeten Menge erheben, die nur mittels einer stetigen Tradition gedeihen, treten an die Stelle der originalen und selbstdenkenden Geister, welche sonst nur als Sprecher mitten in einer urteilsfähigen und gleichgestimmten Nation gewirkt hatten. Ein Trieb zum massenhaften Lesen und Schreiben, Polymathie und Polygraphie sind die Hebel der von Alexander gestifteten Welt, schöpferisches Genie hat in ihr keine Geltung.“ Das ist eigentlich das Entscheidende. Unmittelbarkeit und Genialität war der Grundcharakter aller litterarischen Production Griechenlands von Homer bis auf die attische Beredsamkeit gewesen; Mittelbarkeit und Mangel an Genialität, die einzelne Talente nicht ersetzen können, bezeichnen diese Epoche. An Erudition steht dieselbe unvergleichlich da in der Geschichte der alten Welt, fast unvergleichlich in der ganzen Weltgeschichte bis auf unsere vielfach verwandte Zeit; wohl kann die Litteratur als Ganzes gefasst auf der Grundlage der

Gelehrsamkeit Bedeutendes leisten, aber alle Production wird bewusster oder unbewusster gefärbt von dem Streben, die grossen Vorbilder, von deren Werth man innerlich überzeugt ist, zu erreichen, wo möglich zu überbieten. Deshalb braucht man gegen die Litteratur der hellenistischen Zeit nicht ungerecht zu sein um zu behaupten, dass ihr die Originalität und Frische abgeht, so durchaus im Drama, im Epos und in der Elegie, und selbst das Idyll Theokrit's ist eigentlich nur eine sehnsüchtige Reaction gegen die höfische und Schulbildung und Überbildung, aus der es hervorgeht. Die beste Kraft vereinigt sich auf die Geschichtschreibung, der die Erforschung der Vergangenheit zum Grunde liegt und auf die Philosophie, die das Gewordene und Bestehende zu begreifen und zu erklären berufen ist.

Derselbe Mangel an Unmittelbarkeit und Selbständigkeit, welcher die Litteratur kennzeichnet, tritt uns fast aus allen Richtungen des damaligen Lebens entgegen. In der Politik war an die Stelle des selbständigen, auf Bürgerschaft und Bürgertugend beruhenden Staatswesens das monarchissche Princip getreten, und zwar in seiner schroffsten Form, der Wille und das Interesse der Höfe und Dynastien beherrschte die Bewegung der Nationen; was sich diesem Willen und Interesse dienend unterordnete, fand seine Förderung von oben her, was sich ihm entgegenstellte, ward unterdrückt. Die Demokratien und Oligarchien des Mutterlandes führten ein Scheinleben unter makedonischer Hoheit, ihr Dasein ermangelte des wirklichen Werthes und der Bedeutung, selbst der achäische Bund ist Nichts als der unfruchtbare Versuch das alte Staatenthum zu erhalten; nur ganz einzelnen Staaten, namentlich dem handelsreichen und seemächtigen Rhodos war die Fortsetzung einer selbständigen, auf eigener Kraft beruhenden Existenz möglich geworden.

Der religiöse Glaube, schon in der vorigen Epoche vielfach vom Skepticismus benagt und vom Indifferentismus geschwächt, hatte in dieser Zeit fast alle Naivetät, alle Innigkeit verloren, und die Religion war zum leeren Formalismus und Caeremoniengepränge hinabgesunken. „Die persönliche Gestalt der Götter war der Wissenschaft zum Opfer gefallen. Vergebens deutet die stoische Schule die alten Göttersagen in pantheistische Allegorien um, vergebens zieht sich Epikur in den Quietismus blos subjectiver Empfindung zurück; der wachsende Indifferentismus gegen die alte Religion zeigt, dass der innerste Lebensnerv derselben zersetzt und zerfressen war. Die stille, sinnige Lebensgemeinschaft mit der Gottheit war verschwunden, und doch konnte sich das unaustilgbare religiöse Bedürfniss des Volkes bei den kahlen Verstandesresultaten nicht befriedigen [2]).“ Hie und da griff man nach den Religionsformen der Fremden, mit denen man sich zu mischen gezwungen war, das Fremde als Unverstandenes, Geheimnissvolles beginnt seinen Reiz zu üben, einzelne Culte, der Isis, des Mithras u. a. werden in die griechische Religionswelt eingebürgert, daneben erhebt sich Astrologie, Zauberei und Sibyllenwesen und neben der Verstandesaufklärung blüht der krasseste Mysticismus auf. Und gleicherweise war die Sitte und Zucht des Privatlebens, welche auf dem Bürgerthum beruhte, vielfach gelockert, wie sie bereits in der letztvergangenen Zeit sich darstellt, ihres inneren Kerns und ihrer Bedeutung verlustig gegangen, nur die Form des Lebens hatte sich als der Rahmen erhalten, in dem ein ganz veränderter Inhalt sich bewegte, während der wachsende Hang nach Pracht und Genuss an dem Glanz der Höfe reichliche Nahrung fand und die Bedeutungslosigkeit des individuellen Daseins zum egoistischen

Ergreifen jeder Gunst des Augenblicks drängte, und das griechische Volk auch in seinem Privatleben zum Gegenstande herzlicher Verachtung des siegenden Römerthums machte.

Und nun die bildende Kunst. Wäre es nicht ein Wunder zu nennen, wenn in einer solchen Zeit die Kunst Bedeutendes und Neues geschaffen hätte? Die Kunst lässt sich noch weniger als die Litteratur gelehrt behandeln, sie vor Allem will Unmittelbarkeit und Genialität. Die griechische Kunst aber hat während des ganzen Verlaufs ihrer Entwickelung in ganz besonderem Masse mit dem Inhalte des nationalen Lebens im Zusammenhange gestanden, sie ist erstarkt mit dem Erstarken des griechischen Volksthums, sie ist gross geworden mit der politischen Grösse der Nation, sie hat sich gestützt auf die freie Kraft des hellenischen Geisteslebens, sie hat die Errungenschaften und alle Tüchtigkeit des Volkes in ihren Werken ideal verklärt und monumental verewigt, sie hat ihren besten und schönsten Inhalt aus dem religiösen Glauben entnommen, ihre erhabensten und reinsten Gestaltungen aus dem lebendigen Götterthum und der lebendig überlieferten Sage. Was blieb ihr jetzt? auf welches Volksthum sollte sie sich stützen, an welcher nationalen Grösse sich begeistern? welchen religiösen Glauben sollte sie in sichtbarer Gestalt verkörpern, welchen Thaten im idealen Gegenbilde sagenhafter Heroenherrlichkeit unvergängliche Denkmäler gründen?

Wir wollen in einer Übersicht über das, was wir von dem thatsächlichen Zustande der bildenden Kunst Griechenlands in der Periode des Hellenismus von der befestigten Herrschaft der neuen Reiche bis zum Beginne der römischen Herrschaft wissen, die Antwort auf diese Fragen suchen.

Um zu keinen Missverständnissen Anlass zu geben, muss ich der folgenden Darstellung eine Bemerkung voranschicken. Wir haben im Verlaufe unserer Betrachtungen gesehn, dass fast keine Epoche der griechischen Kunstgeschichte sich chronologisch scharf mit einem Jahre oder einem Jahrzehnt abgrenzen lässt, fast überall finden wir Übergangserscheinungen, fast überall ragen die Ausläufer der Kunstübung einer älteren Zeit in die Neuschöpfungen der folgenden Periode hinüber. Um aber zu entscheiden, welcher Periode der Entwickelung ein Künstler angehört, müssen wir nicht sowohl nach der letzten Ausdehnung seiner Thätigkeit, als vielmehr darnach forschen, im welchem Boden seine Thätigkeit ihre Wurzeln hat, in welcher Zeit sie ihren Schwerpunkt findet. Da wir dieses einzig berechtigte Princip festgehalten haben, konnte es uns nicht beikommen, Künstler wie Onatas, Hegias, Kritios und Nesiotes, Ageladas und Kanachos, Pythagoras und Kalamis, mögen diese selbst zum Theil noch als rüstige Männer die Zeit der Kunstblüthe nach den Perserkriegen erlebt und in dieser Zeit gearbeitet haben, als Repräsentanten der neuen Periode zu betrachten; sie wurzeln in der alten Zeit, sie sind berühmte Männer ehe Phidias seine ersten Versuche macht, und ohnstreitig haben wir sie berechtigter Weise nach dem Schwerpunkte und Charakter ihrer Thätigkeit als Vertreter der älteren Zeit geschildert. Gleiches muss ich hier für die Künstler geltend machen, welche als jüngere Genossen und Schüler der grossen Repräsentanten der vorigen Epoche die Zeit, von der wir jetzt zu reden haben, erlebten und im Anfange dieser Periode noch zu wirken fortgefahren haben mögen. Wie lange über den Anfang der 120er Olympiaden hinaus Männer wie die Söhne des Praxiteles, wie die jüngeren Genossen des Skopas, wie die Schüler des

Lysippos noch als thätige Künstler wirkten, das wissen wir nicht genau, aber das kann uns deswegen auch gleichgiltig sein, weil der Schwerpunkt ihres Schaffens und der Charakter ihrer Kunst ohne Frage der vergangenen Epoche angehört, und wir nur bei ganz einzelnen derselben Werke finden, welche, wie die Porträts einzelner Feldherrn und Nachfolger Alexander's, dem Kreise der um die Mitte der 120er Olympiaden neu beginnenden Periode angehören. Nicht also die letzten Ausläufer des verflossenen Zeitraums, sondern dasjenige haben wir in's Auge zu fassen, was neben und nach diesen sich Neues auf dem Grund und Boden der neuen Zeit erhebt.

In Bezug auf die Kunst unserer Periode steht ein merkwürdiger Ausspruch bei Plinius, den ich der folgenden Untersuchung zum Grunde legen will, weil sie an demselben einen bestimmten Halt gewinnt. „Nach der 121. Olympiade hörte die Kunst auf und erhob sich erst wieder in der 156., in der Künstler lebten, die sich freilich mit den früher genannten nicht messen konnten, die aber dennoch berühmt waren." Plinius redet von dem Erzguss, und es ist hervorgehoben worden[3]), nicht einmal in Bezug auf diesen sei der Ausspruch strenge richtig. Dies muss zugegeben werden, allein ich behaupte dagegen, der Ausspruch ist im höheren und weiteren Sinne wahr; er ist richtig und begründet, wenn wir ihn nicht sowohl auf die Kunstübung als auf die Kunstentwickelung beziehn; die Kunstübung geht ohne allen Zweifel fort, aber eine Fortentwickelung der Kunst tritt uns während dieser ganzen Periode nur an zwei Stätten, in Rhodos und Pergamos entgegen. Ehe ich dies thatsächlich im Einzelnen zu belegen versuche, muss ich einem Einwande begegnen, welcher, wenn er begründet wäre, dem thatsächlichen Erweise, dass wir aus dem ganzen Zeitraume ausser den Werken der rhodischen und der pergamenischen Schule Nichts kennen, an dem sich ein Fortschritt, eine selbständige Entwickelung, ein originales Schaffen der plastischen Kunst offenbarte, den grössten Theil seines Werthes nehmen würde. Diesen Einwand erhebt Brunn[4]), indem er die Gründe für den vorstehenden Ausspruch des Plinius nur zum Theil in der Kunstgeschichte, zum anderen Theil in der Geschichte der Litteratur, in der antiken Kunstgeschichtschreibung sucht. Dass die griechische Schriftstellerei über Kunst und Künstler zum grossen Theile eben der alexandrinischen Periode angehört, ist richtig, sie bildet einen Theil der gelehrten Bestrebungen, in denen diese Zeit excellirte. „Der Zeitgenossen wird aber, meint Brunn, wie noch heute in neueren Kunstgeschichten, auch damals kaum Erwähnung geschehen sein. Die 121. Olympiade mochte von einem oder einigen Schriftstellern aus einem uns nicht näher bekannten Grunde zum Schlusspunkte gewählt worden sein. Dass Plinius dann in der 156. Ol. einen neuen Anfangspunkt findet, hat seinen Grund in der Kunstschriftstellerei, die sich im letzten Jahrhundert der Republik in Rom entwickelte. Denn diese Olympiade bezeichnet in runder Zahl den Zeitpunkt, in welchem die griechische Kunst in Rom zu einer unbestrittenen Herrschaft gelangte. Während also die römischen Auctoren die älteren Epochen nach den griechischen Darstellungen aus der Diadochenzeit behandeln mochten, über diese selbst aber ihnen nicht ähnliche Hilfsmittel zu Gebote standen, fanden sie für die ihnen zunächst liegende Zeit die Quellen in Rom selbst. Wie aber z. B. grade in unseren Tagen der sogenannten Zopfzeit eine geringere Aufmerksamkeit zugewendet wird, so mochte auch in Rom bei dem vielfach sichtbaren Streben, sich an die ältere, höchste Entwickelung der Kunst anzu-

schliessen, die Kunst unter den Diadochen vielleicht absichtlich weniger geachtet und geschätzt werden, wenigstens von bestimmten Schulen und Kunstrichtern, welche durch Theoretisiren zu einem gewissen Purismus geführt worden waren."

Ich habe die Stelle ihrer Wichtigkeit wegen ganz mitgetheilt, frage jetzt aber, in wiefern ist diese Argumentation begründet? Die Hinweisung auf unsere eigene Schriftstellerei über die bildende Kunst der Gegenwart und der Zopfzeit dürfte deren Richtigkeit zweifelhaft erscheinen lassen. Beachten wir denn unsere Zeitgenossen nicht? schriftstellern wir etwa nicht über die Werke eines Cornelius, eines Kaulbach, eines Bendemann, Rauch, Thorwaldsen und wie die grossen Meister der Jetztzeit sonst heissen mögen, wenngleich wir es verständiger Weise nicht wagen, Erscheinungen, die uns so nahe stehn, wie diejenigen fernerer, in Anlässen und Resultaten und in ihrem ganzen Verlaufe übersehbarer Perioden geschichtlich darzustellen? Ich wüsste nicht, dass eine künftige Kunstgeschichtschreibung des 19. Jahrhunderts sich über Mangel an Quellen und Überlieferung zu beklagen haben wird. Und warum soll man glauben, dass dies in der Zeit des Hellenismus anders gewesen ist? Die römische Kunstschriftstellerei lässt Brunn an ihre Gegenwart anknüpfen, die Quellen benutzen, die sie in Rom selbst fand, warum sollte das die Schriftstellerei der hellenistischen Periode nicht ebenfalls gethan haben, wenn sie wirklich bedeutende Werke der Kunst entstehn, wirklich massgebende und bahnbrechende Genien schaffen und wirken sah? So bar des Selbstgefühles ist keine Zeit, ist auch die Zeit des Hellenismus nicht, welche die Namen und Werke ihrer Dichter wohl verzeichnete [5]). Was aber unser Verhältniss zur Kunst der Zopfzeit anlangt, mit welchem dasjenige der römischen Kunstschriftstellerei zu der Kunst des Hellenismus in Parallele gezogen wird, so mag zugestanden werden, dass wir der Zopfzeit geringere Aufmerksamkeit schenken als der Periode der älteren Blüthe der Kunst in Deutschland und Italien, aber warum? aus Grille etwa oder aus Flüchtigkeit und Leichtsinn? oder nicht vielmehr deshalb, weil die Werke eben dieser Zopfzeit in Bausch und Bogen der Beachtung weniger würdig, weil sie grossentheils unerfreulich, weil sie für die fernere Entwickelung unserer Kunst von keiner positiven Bedeutung sind, sondern vielmehr ignorirt, überwunden werden mussten, wenn wir zu einer frischen Erhebung der Kunst gelangen wollten. Wohl möglich, dass die römischen Kunstschriftsteller „bei dem vielfach sichtbaren Streben, sich an die frühere höchste Entwickelung der Kunst anzuschliessen", die Kunst des Hellenismus aus ähnlichen Gründen weniger beachten und schätzen. Denn dass dieser Zeitraum kunstleer und kunstlos gewesen sei, kann nur der behaupten wollen, der gegen offenkundige Thatsachen die Augen absichtlich verschliesst; aber wir glauben, dass diese Kunst bei aller Regsamkeit ihres Betriebes im Ganzen wenig bedeutend, wenig erfreulich, wenig originell gewesen sei, und dafür finden wir ausser in dem Schweigen gleichzeitiger und späterer schriftlicher Quellen einen starken Beweis noch in dem Umstande, dass auch die plastische Kunst der folgenden Zeit sich zu derjenigen unserer Epoche verhält wie die Kunst der Gegenwart zu derjenigen der Zopfzeit. Die Architektur der Diadochenperiode hat eine Entwickelung, sei diese wie sie sei; es gehört ihr die reiche und prächtige Ausbildung der korinthischen Ordnung, und es gehört ihr ferner die Fortbildung des Gewölbebaues an; sie darf sich einer neuen und grossartigen Gestaltung der Wohnräumlichkeiten, und wahrscheinlich auch der Herstellung einiger

neuen Arten von Gebäuden rühmen, und sie ist es wiederum, welche in der Anlage ganzer Städte nach einem Plan und in einem Stil bisher Unerhörtes und Ungeahntes schuf, sie ist es endlich, welche fremdländische Bauformen auf griechischen Boden einführte[6]). Auch von diesem Allen ist unsere litterarische Kunde lückenhaft und oberflächlich, aber was die Architektur dieser Periode Neues und Bedeutendes schuf, das war die Grundlage der ferneren Entwickelung, das finden wir wieder, sei es nachgeahmt, sei es weiter entwickelt, in den Bauten der römischen Epoche. Gleiches gilt von der Poesie dieser Epoche, welche, denke man über dieselbe wie man will, zum allergrössten Theil das Vorbild der römischen Kunstpoesie geworden ist. Wo aber ist denn die analoge Erscheinung auf dem Gebiete der Plastik? Wo sind denn die Elemente der späteren Sculptur der römischen Zeit, die sich nicht entweder aus dem Zurückgehn auf die Schöpfungen der Blüthezeit der griechischen Kunst oder aus einer eigenthümlichen originalen Gestaltung auf der Grundlage des römischen Nationalcharakters und der Zeit- und Culturverhältnisse der römischen Epoche ableiten lassen, und die zu verstehn wir auf Vorbilder und Anstösse aus der Zeit schliessen müssten, von der wir reden? Ich kann derartige Elemente gradezu nur in einer Richtung anerkennen, in der historischen Kunst, deren Keime, wie wir sahen, allerdings in der lysippischen Kunst und deren erste Ausbildung in einem Werke des Euthykrates liegen, deren eigentliche Gestaltung aber als das Eigenthum einer Kunstschule unserer Epoche, der pergamenischen, nicht angefochten werden soll. Was immer sonst die griechische Kunst der römischen Zeit und was die eigenthümlich römische Kunst hervorbrachte, das ruht auf der Grundlage der Schöpfungen der griechischen Kunst zwischen Perikles und Alexander, oder es ist ganz neu und nur aus sich selbst zu erklären.

Nach Zurückweisung des Einwandes, dass die Geringfügigkeit dessen, was wir von Kunst und Kunstwerken ausser auf Rhodos und in Pergamos finden, nur scheinbar sei und auf mangelhafter Überlieferung beruhe, wenden wir uns jetzt zur Rundschau in Griechenland, um an den Thatsachen die Richtigkeit des plinianischen Ausspruches: die Kunst hatte aufgehört, in dem oben angegebenen Sinne, zu prüfen.

Natürlich wenden wir den Blick zuerst auf die grossen Pflegestätten der Plastik in den vergangenen Perioden. Ich habe schon im vorigen Buche darauf aufmerksam gemacht, dass die Kunstblüthe in Sikyon und der ganzen Peloponnes mit der Schule der Lysippos im Anfange der Periode, in der wir stehn, ihr Ende erreicht, und zwar für immer. Hier ist an diese Thatsache einfach zu erinnern mit dem Beifügen, dass wir einen Künstler aus Sikyon kennen, der ausdrücklich in die Zeit der Diadochen gesetzt wird, vielleicht also noch dem Anfange unseres Zeitraums angehört. Es ist dies Menächmos[7]), der über Kunst und über politische Geschichte schriftstellerte, und von dessen künstlerischen Werken wir einen wahrscheinlich von einer Nike zum Opfer niedergedrückten Stier kennen, einen Gegenstand, der sich nicht selten in Reliefen und auch statuarisch erhalten hat[8]). Ein paar andere sikyonische und einen argivischen Künstler, deren Zeit wir nicht wissen, dürfen wir um so wahrscheinlicher dem Ende der vorigen oder dem Anfange dieser Periode zurechnen, da sie Athletenbildner waren, die Athletensiegerstatuen aber von Alexander's Zeit an sehr selten werden und mit der Eroberung Korinths am Ende unserer Periode gänzlich aufhören[9]). Im Übrigen wissen wir selbst von blossem Betriebe der bildenden Kunst

in Sikyon, Argos und in der ganzen Peloponnes Nichts; der Kunsthandel von Sikyon nach Alexandrien, der in ein paar Stellen alter Auctoren erwähnt wird, beweist für fortgehende Kunstproduction Nichts, und hat sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf Arbeiten berühmter älterer Meister, namentlich Maler beschränkt.

In Athen sieht es um diese Zeit nicht besser aus, obwohl Athen noch einmal nicht unbedeutende Künstler produciren sollte, deren Werke zum Theil noch den Gegenstand unserer Bewunderung bilden; diese aber gehören der folgenden Periode an, aus unserem Zeitraume ist nicht ein einziger namhafter attischer Künstler bekannt. Allerdings wurde in der Diadochenzeit in Athen nicht wenig gebaut, aber von Fremden; die Könige Ptolemäos II., Attalos und Eumenes, und gegen das Ende der Periode Antiochos Epiphanes (Ol. 153) schmückten Athen mit neuen öffentlichen Gebäuden, zu denen auch der sogenannte Thurm der Winde von dem Kyrrhestier Andronikos gehört, ein noch erhaltenes achteckiges Gebäude[10]), welches im Innern eine Wasseruhr enthielt und auf dem Knauf seines Daches einen Triton als Wetterfahne trug, der mit einem Stabe auf die in Relief auf den acht Seiten des Bauwerks angebrachten Bilder der Winde hinwies. Diese Winde oder Windgötter sind nicht übel charakterisirt: Boreas (der Nord) als rauhhaariger und dichtbekleideter Alter, der aus einem Gefässe Schlossen ausschüttet, Zephyros (West) dagegen als milder Jüngling, der Blumen aus dem Bausch seines Gewandes ausstreut u. s. f., aber nicht allein in der Ausführung sind diese Reliefe roh, sondern auch die Composition der horizontal schwebenden geflügelten Gestalten ist ungeschickt und ungefällig. Ungleich bedeutender müssen andere plastische Werke gewesen sein, mit welchem Athen in dieser Periode bereichert wurde, nicht aber durch einheimische Künstler, sondern abermals durch die Weihungen der fremden Fürsten, besonders der pergamenischen, unter deren Gaben sich namentlich vier Erzgruppen auszeichnen, die Attalos von Pergamos auf die Akropolis schenkte und auf die wir bei der Betrachtung der pergamenischen Kunst zurückkommen werden. Dass dagegen ein einheimischer Kunstbetrieb mehr als ganz untergeordneter und handwerksmässiger Art, dergleichen allein für die in Masse fabricirten Ehrenstatuen (oben S. 115) in Betracht kommt, in Athen lebendig gewesen sei, wissen wir eben so wenig, wie wir von dem in der Peloponnes etwa noch fortdauernden Kunde besitzen, und mit bester Überzeugung werden wir annehnehmen, dass irgend Nennenswerthes in Attika in diesem Zeitraume so wenig entstand, wie in Sikyon und Argos.

Gehn wir weiter und wenden wir uns den Städten zu, in denen zu irgend einer früheren Periode die Kunst in namhafter Weise geübt worden ist, überall dasselbe Schauspiel. Wir kennen nicht einen Künstler aus Ägina, Messene, Theben, Arkadien, von den Inseln, aus Unteritalien, den in diese Periode anzusetzen wir bestimmten Grund hätten, und wenn denn unter den chronologisch nicht bestimmbaren Künstlern, welche der vorrömischen Epoche angehört zu haben scheinen, der eine und der andere in diesem Zeitraume lebte, ja, wenn sie alle demselben angehört haben sollten, was in keiner Weise wahrscheinlich ist, so sind alle diese Künstler von so untergeordneter Bedeutung, dass sie höchstens die Thatsache beweisen würden, die wir von vorn herein bereitwillig angenommen haben, dass nämlich in dieser Zeit in Griechenland dies und das gegossen und gemeisselt worden sei.

Ob und in wiefern sich diese Annahme auch auf Makedonien ausdehnen lasse,

müssen wir dahin gestellt sein lassen, bestimmte Kunde von der Kunstliebe der makedonischen Fürsten und von der Förderung der Kunst durch dieselben besitzen wir nicht, auch kennen wir den Namen nur eines makedonischen Künstlers (Lysos), den wir als Verfertiger einer olympischen Siegerstatue in unsere Periode zu setzen einigen Grund haben. Als Kunstfreund dagegen wird Pyrrhos von Epeiros, der Eidam Agathokles' von Syrakus genannt, und der nicht unbeträchtliche Kunstbesitz von Ambrakia wird hervorgehoben, ohne dass jedoch bezeugt würde, derselbe beruhe auf gleichzeitiger Production oder habe Kunstwerke umfasst, welche sich über das Niveau des Gewöhnlichen erhoben. Ähnliches wie von Pyrrhos gilt von den Gewalthabern von Syrakus Agathokles und Hieron II., auch sie sind Freunde und Förderer der Kunst; in wiefern dieselbe aber unter ihrem Schutze mehr als Gewöhnliches leistete, das können wir aus den Nachrichten über einen syrakusaner Künstler dieser Zeit, Mikon[11]), der zwei in Olympia aufgestellte Statuen des Hieron, darunter die eine zu Ross, bildete, nicht ermessen, höchstens vermögen wir aus den Nachrichten von diesen und noch dreien anderen Statuen des Hieron in Olympia zu schliessen, dass die Porträtbildnerei in Syrakus in einigermassen schwunghaftem Betriebe sich befand.

Der einzige selbständige griechische Staat, wo wir die Kunst in wirklichem Flor finden, ist Rhodos. Rhodos hat in dieser Periode eine Kunstschule im eigentlichen Sinne des Wortes, zahlreiche, theils litterarisch, theils inschriftlich überlieferte Künstlernamen verbürgen uns einen lebhaften Betrieb der Kunst, und theils auf Rhodos, theils unter dem Einflusse seiner Bildnerschule entstandene Monumente wie der Laokoon und der farnesische Stier, die wir immer zu den Werken des ersten Ranges zählen werden, zeigen uns die hohe Bedeutsamkeit dieser einzeln hervorgetriebenen Kunstblüthe, über die wir das Nähere in einer eigenen Darstellung berichten werden.

Wenn wir nun bei unserer Rundschau in den Städten Griechenlands und in den Fürstenthümern zweiten Ranges die bildende Kunst nur in sehr bescheidener Weise ihr Dasein fristend fanden, so werden wir erwarten, an den Höfen der grossen Reiche, an denen sich in der Zeit des Hellenismus das ganze politische und geistige Leben Griechenlands concentrirte, die Kunst in desto lebhafterem Aufschwung und in desto erfolgreicherem Schaffen zu finden. Wir wollen auch hier die Thatsachen reden lassen und wenden uns zuerst an den Ptolemäerhof von Alexandria, der alle übrigen an Glanz und Macht und an Liebe für Litteratur und Wissenschaften übertrifft.

Alle Ptolemäer bis auf den siebenten (Physkon), der am Ende unserer Periode (Ol. 158, 3, 145 v. Chr.) den Thron bestieg, waren Gönner und Förderer der bildenden Künste wie der Wissenschaften. Unter Ptolemäos I. lebten Maler wie Apelles und Antiphilos am alexandrinischen Hofe, und auch sonst sind die Namen etlicher alexandrinischer Maler bekannt; von bedeutenden Bildnern, die in Alexandria gelebt haben, selbst von solchen, die mit dem Mittelpunkte ihrer Thätigkeit der vorigen Periode angehören, erfahren wir Nichts, und eben so wenig ist uns auch nur ein einziger in der Hauptstadt oder im Reiche der Ptolemäer einheimischer Bildhauer selbst nur dem blossen Namen nach bekannt. Dennoch können wir nicht zweifeln, dass sich in Alexandria eine rege Thätigkeit der plastischen Kunst entfaltete, aber bemerkenswerth ist es, dass fast ohne Ausnahme Alles, was wir von derselben im Einzelnen wissen, sich auf die Ausstattung von vergänglichen Prachtbauten und von prunkenden Hof- und Cultfesten bezieht. Eine ausführliche Schilderung dieser Pracht-

bauten und Festaufzüge, wie sie sich aus antiken Berichten entwerfen lässt, würde hier wenig am Orte sein, und ich beschränke mich darauf, in einigen Andeutungen fühlbar zu machen, in welchem Umfang und in welcher Weise die plastische Kunst für diese Zwecke verwendet wurde. Bei einem Adonisfeste, welches Arsinoë, die Gemahlin Ptolemäos' II. (v. Ol. 124, 1—133, 3, v. Chr. 284—246), veranstaltete, sah man in einem prachtvoll decorirten laubenartigen Bauwerke die Statuen der Aphrodite und des Adonis auf Ruhebetten lagernd, umspielt und umschwebt von vielen kleinen, automatisch bewegten Eroten nebst zweien Adlern, welche Ganymedes emportrugen, Alles aus Gold, Elfenbein, Ebenholz und sonstigen kostbaren Stoffen hergestellt. Noch unendlich reicher ausgestattet aber war ein Festzug, welchen Ptolemäus II. selbst allen Göttern, namentlich dem Dionysos veranstaltete, und den uns Kallixenos (bei Athenäos 5, 196 ff.) ausführlich beschreibt.

In diesem Festzuge wurden ausser mancherlei überschwänglich kostbarem Prachtgeräth fast unzählbare, zum Theil automatisch bewegliche, zum Theil kolossale Statuen und Gruppen auf prächtigen, von Menschen gezogenen Wagen aufgeführt, so z. B. ein kolossaler Dionysos von hundertachtzig, ein ebenfalls kolossales Bild der Amme des Gottes, Nysa, von sechszig Männern gezogen, sodann Gruppen verschiedener Art und Bedeutung, namentlich aus dem Mythenkreise des Dionysos, aber auch solche, die zur Verherrlichung des Festgebers dienten, wie z. B. eine Gruppe, welche Ptolemäos von der Stadtgöttin Korinths und von der „Tapferkeit" (Arete) bekränzt zeigte. Auch in dem Prachtzelt, welches der König bei Gelegenheit dieses Festaufzugs innerhalb der Mauern der königlichen Burg erbauen liess, und welches in jeder Beziehung eine unerhörte Pracht entfaltete, fehlte es nicht an reichem plastischen Schmuck. Vor den Pfeilern der Eingangshalle standen einhundert marmorne Statuen „der ersten Künstler" (etwa Copien nach den berühmtesten Meistern?), während in sechszehn Grotten eines oberen Stockwerkes, seltsam und puppenhaft genug, Gastmähler lebendig scheinender dramatischer Figuren, die in wirklichen Gewändern erschienen, dargestellt waren. Der Verwandtschaft mit dem Festaufzuge Ptolemäos' II. wegen mag hier auch gleich der Triumphzug Antiochos' IV. Epiphanes (Ol. 153, 1, 168 v. Chr.) aus der Beute Ptolemäos Philometor's Erwähnung finden, in dem man in theils vergoldeten, theils mit goldgewirkten Gewändern angethanen Statuen Bilder aller Götter, Dämonen und Heroen aufgeführt sah, die irgendwo Verehrung gefunden hatten oder von denen irgend eine Sage bekannt war, und zwar nicht blosse Einzelbilder, sondern Darstellungen der Mythen und Sagen selbst nebst allerlei Personificationen von Tag und Nacht, Himmel und Erde, Mittag und Morgenröthe und dergleichen mehr. Dem Prachtzelt des zweiten Ptolemäos aber steht das riesenhafte mit vierzig Ruderreihen versehene Prachtschiff Ptolemäos' IV. würdig zur Seite, eine Welt von Glanz und Prunk für sich und auch mit plastischem Schmuck verziert, der zwar, wie z. B. der goldene Fries mit mehr als ellengrossen Hochreliefen von Elfenbein aus den kostbarsten Stoffen bestand, aber nach dem ausdrücklichen Zeugniss unseres Berichterstatters (Athen. 5, 204 f. cap. 38) mittelmässig in Hinsicht auf die Kunst war. Ein anderes Gemach war als Tempel der Aphrodite behandelt und enthielt eine Marmorstatue der Göttin, während abermals ein anderes die Porträtstatuen der königlichen Familien ebenfalls aus Marmor gemeisselt umfasste.

Wenngleich wir nun auch nicht annehmen, dass der Bildkunst in Alexandria

nur Aufgaben wie die eben besprochenen gestellt wurden, wenngleich wir im Gegentheile glauben, dass sie bei dem Ausbau der gewaltigen und prachtvollen Stadt mit ihren Tempeln und Hallen, ihrer Riesenburg Brucheion und ihren sonstigen Palästen ein grosses und weites Feld des Wirkens im monumentalen Sinne eröffnet wurde, ja wenn wir bereit sind, den Glanz dieser monumentalen Werke einigermassen nach demjenigen der vergänglichen Pracht des geschilderten Zeltes und Schiffes zu bemessen, so muss es uns doch im höchsten Grade über den innerlichen Werth dieser Leistungen bedenklich machen, dass sich von ihnen weder irgendwelche Kunde erhalten hat noch irgendwo ein Einfluss auf spätere Kunstentwickelungen sich fühlbar macht. Dies Bedenken wird nicht wenig gesteigert durch den Hinblick auf den zerrüttenden Einfluss, den eine Knechtung der Kunst unter die Launen üppiger und übersättigter Herrscher auf ihre Richtungen und Bestrebungen nothwendig ausüben musste, und dies Bedenken wird nur zum allerkleinsten Theil gehoben durch den Hinblick auf ein paar Porträtsbüsten Ptolemäos' I. und der Berenike, deren Entstehung in dieser Zeit überdies unerwiesen ist und auf etliche grosse Prachtkameen, die ebenfalls Porträts, und zwar die Ptolemäos' II. und der ersten und zweiten Arsinoë enthalten[12]), Werke, denen das Verdienst vollendeter Technik nicht abzusprechen ist, die aber am allerwenigsten für das beweisen können, worauf es vor Allem ankommt, dafür nämlich, dass die Kunst Originalität und Genialität, dass sie grosse treibende Gedanken und frische Schöpferlust gehabt habe. Wo aber diese eigentlichen Lebenselemente der Kunst fehlen, da ist mit technischer Fertigkeit und selbst Meisterlichkeit wenig gewonnen, ja ich wage zu behaupten, dass grade die vollkommene Herrschaft über alle technischen Mittel und in Folge deren die Leichtigkeit der Production ein gefährliches Erbtheil für die Kunst in Zeitläuften sei, wo sie dienstbar geworden ist und ihre Aufgaben von aussen her erhält. Denn während die Hingebung an technische Mühen und Anstrengungen bei dem producirenden Künstler immer einen gewissen Grad von Tüchtigkeit, von künstlerischer Überzeugung und von sittlichem Ernst bedingt, setzt die Leichtigkeit der Production eine Menge von untergeordneten Kräften in Bewegung, die, um Geld und Ehre zu verdienen, sich dienstwillig jeder Aufgabe unterziehn, wenn sie auch die trivialste und geschmackloseste wäre, und die tüchtigeren, herberen, bewussteren Künstlernaturen das Schaffen in der Richtung, wohin sie der Genius treibt, unsäglich erschweren.

Alexandria, der Mittelpunkt des Geisteslebens, der Wissenschaft und Litteratur in der Periode des Hellenismus hat, das werden wir nach dem Vorstehenden zu sagen wohl berechtigt sein, keine selbständige Kunstschule erzeugt, hat keine Plastik besessen, welche sich über das Niveau des künstlerischen Handwerks erhob.

Man hat den Grund hievon in dem besonderen Umstande suchen zu müssen geglaubt[13]), dass in Ägypten eine einheimische Kunst seit Jahrtausenden geübt ward, und die Ptolemäer, obwohl Griechen, sich deshalb in ihren künstlerischen Unternehmungen den nationalen Ansprüchen fügen und sich begnügen mussten, eine Umgestaltung nur allmälig einzuleiten. Ich kann das nicht für richtig halten; denn nicht allein sind die wenigen erhaltenen Kunstwerke, von denen wir gesprochen haben, rein griechisch, sondern auch die Ptolemäermünzen zeigen bis auf die letzten Zeiten kaum eine Spur des Ägyptischen in den Gegenständen oder Formen der Typen, während die Nomenmünzen (diejenigen der einzelnen Gaue Ägyptens) das Nationale

als Grundlage in grösserem oder geringerem Grade mit Hellenischem verschmolzen zeigen. Ganz griechisch waren auch die Darstellungen in den oben besprochenen Festaufzügen, der Cultus blieb bis auf einige fremde Elemente griechisch, griechisch war die Sprache, die Litteratur, die Bildung, die Verwaltung, kurz Alles, was von dem Ptolemäerhofe direct ausging und mit demselben in Berührung kam. Und wir sollten annehmen, die Ptolemäer haben sich in Betreff der ihnen dienstbaren bildenden Kunst den nationalen Ansprüchen gefügt? Ich wüsste in der That nicht, was uns zu einer solchen Annahme berechtigt und ebensowenig wodurch dieselbe nöthig werden sollte, da der Geist der Zeit den Verfall der Kunst hinreichend erklärt, und da dieser Erklärungsgrund nicht nur für Alexandrien, sondern für die anderen Reiche in gleicher Weise genügt, in denen, mit alleiniger Ausnahme des pergamenischen, die Zustände der Kunst wesentlich dieselben sind.

Wir können uns hievon mit Wenigem überzeugen. Auch unter den Königen des syrischen Reiches, den Seleukiden, sind Seleukos I. und II. und Antiochos III. und IV. Freunde und Förderer der bildenden Künste. Die Erbauung der grossen und überaus prächtigen Hauptstadt Antiocheia am Orontes, welche, eigentlich aus vier mit eigenen Mauern umgebenen Städten bestehend, Ol. 119, 4 (300 v. Chr.) gegründet, erst von Antiochos IV. Ol. 151, 1—154, 1, 176—164 v. Chr.) vollendet wurde, sowie die Gründung der zahlreichen anderen griechischen Städte im syrischen Reiche, bot der künstlerischen Thätigkeit das weiteste Feld, und dass auch der Plastik bedeutende und mannigfaltige Aufgaben gestellt wurden, wird durch die Nachrichten über nicht wenige Götterbilder, welche für die neuen Tempel der Stadt und des eine Meile von der Stadt belegenen apollinischen Heiligthums und Lustortes Daphne verfertigt wurden, verbürgt. Gleichwohl sind uns ausser dem Athener Bryaxis (oben S. 54), dessen Apollonstatue in dem Tempel von Daphne übrigens schwerlich erst in dieser Zeit und für diesen Ort gemacht, sondern später dahin versetzt wurde und ausser dem Schüler des Lysippos, Eutychides von Sikyon, dessen Tyche von Antiocheia wir bereits (oben S. 91) näher kennen gelernt haben, keine der Bildner, welche in und für Antiocheia oder die Seleukiden thätig waren, auch nur dem Namen nach bekannt. Es erklärt sich dies wenigstens zum Theile daraus, dass man sich für die neuen Götterbilder mit Nachahmungen der Muster aus früherer Zeit begnügte, an welche sich begreiflicher Weise ein weit geringerer Ruhm der Verfertiger anknüpfte, als an neue und originale Schöpfungen, so dass, wenngleich die damalige Zeit ihre Künstler hoch halten mochte, die Kunstgeschichtschreibung der späteren Jahrhunderte es nicht der Mühe werth achtete, die Namen dieser Copisten und Nachahmer aufzubewahren. Selbst der Apollon von Bryaxis, wie wir ihn aus Beschreibungen und aus antiochenischen Münzen kennen, war eine wenig modificirte Nachbildung des palatinischen Apollon von Skopas, und von der Statue des Zeus, welche Antiochos IV. zu Daphne aufstellte, wird uns beispielsweise überliefert, dass sie in Stoff und Form eine genaue Nachbildung des phidiassischen sein sollte, obgleich uns Münzen mit Darstellungen dieser Statue bezeugen, dass Phidias' grosse Schöpfung eine, damals vielleicht nicht einmal allgemein empfundene Umwandlung im Sinne des Theatralischen und Effectvollen erlitten hatte. Daneben verbürgt uns die Beschreibung des oben erwähnten gewaltigen Triumphzuges, den Antiochos IV. veranstaltete, dass auch in Antiocheia wie am Hofe der Ptolemäer die Kunst der

Herrscherlaune und Prachtliebe unterworfen war, zur Massenproduction vergänglicher Werke gemissbraucht und somit zum Handwerk hinabgedrückt wurde. Fassen wir diese Thatsachen zusammen, so werden wir unfehlbar zu der Überzeugung gelangen, dass die bildende Kunst im syrischen Reiche so wenig wie im ägyptischen die rechte Pflegestätte fand, wo sie, heilig gehalten und mit würdig grossen Aufgaben betraut, sich mit neuer Frische und Kraft hätte erheben und Werke schaffen können, welche für ihren Entwickelungsgang bestimmend und bedeutend geworden wären. Ist das aber nicht der Fall, so werden wir uns auch einer speciellen Angabe und Besprechung der plastischen Kunstwerke in Antiocheia, über die wir in späten Quellen diese und jene Notiz finden, überheben dürfen.

Und so gelangen wir zu dem einzigen Königreiche dieser Zeit, welches neben dem einzigen Freistaate Rhodos in dieser Periode eine eigene, selbständige Kunst besass, dem pergamenischen. Schon seit Alexander's Zeiten war Griechenland von gallischen Horden, welche bekanntlich auch Mittelitalien überschwemmten und unter Brennus bis nach Rom gedrungen waren, bedroht; im ersten Jahre der 125. Ol. (280 v. Chr.) war diesen Galliern das makedonische Heer unter Ptolemäos Keraunos erlegen, zwei Jahre darauf hatten sie, von Sosthenes vorübergehend vertrieben, zum zweiten Male das makedonische Heer vernichtet und hatten sich, Makedonien und Thessalien verwüstend, auf Griechenland gewälzt, in das sie, die tapfer vertheidigten Thermopylen umgehend auf demselben Wege, den einst Ephialtes die Perser geführt hatte, siegreich vordrangen, bis sie bei Delphi durch Kälte und Hunger und das Schwert der Griechen eine schwere Niederlage erlitten, welche man als rettende That Apollon's selbst betrachtete. Aus Griechenland zurückgetrieben setzten die Gallier sich zum Theil in Thrakien fest, zum Theil warfen sie sich auf die Reiche in Kleinasien, unter denen sie sich das pergamenische Reich tributär machten. Erst nach mehren Kämpfen der pergamenischen Fürsten Eumenes I. und Attalos I. gelang es dem letzteren in einer Hauptschlacht Ol. 135, 2 (239 v. Chr.) die Gallier niederzuwerfen, sein Reich für immer von ihnen zu befreien und sie auf die Grenzen des in Kleinasien gestifteten Reichs Galatien zu beschränken. Ich musste kurz an diese allbekannten Begebenheiten erinnern, weil in ihnen die Keime der pergamenischen Kunstblüthe lagen. Die Kämpfe und Siege der griechischen Könige von Pergamos gegen die westlichen Barbarenhorden waren nationale Thaten, welche sich mit den Kämpfen und Siegen Griechenlands gegen die Barbaren des Ostens füglich vergleichen liessen und die mit diesen in Parallele gebracht wurden, wie uns die Weihgeschenke Attalos' I. in Athen verbürgen, welche in vier Erzgruppen die Siege der Götter über die Giganten, der Athener über die Amazonen und über die Perser bei Marathon und des Attalos über die Gallier darstellten. Aus diesen nationalen Thaten, aus diesen Siegen der griechischen Cultur über eine rohe, der Cultur fremde und feindliche Gewalt, deren Druck Griechenland schwer empfunden hatte, zog die bildende Kunst in Pergamos die Kraft zu einem neuen und originalen Aufschwung, und indem bedeutende Künstler den günstigen Gegenstand ergriffen und die Galliersiege Eumenes' und Attalos' I. darstellten, entstand dort die Historienbildnerei im eigentlichen Wortsinn, ein Neues, dieser Periode Eigenthümliches, von dem nur die ersten Triebe der vergangenen Zeit angehören.

Diese Historienbildnerei in Pergamos und die Schöpfungen der rhodischen Kunst

sind die beiden grossen Blüthen der Plastik in der Epoche des Hellenismus. Wir wollen sie zum Gegenstande einer eingehenden Betrachtung in den folgenden Capiteln machen, wir wollen es versuchen, dieselben in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit und Bedeutsamkeit darzustellen, die wir in jedem Falle hoch anschlagen müssen. Zuvor aber erlauben wir uns, an unsere Leser die Frage zu richten, ob man eine Zeit wie die in dieser Übersicht geschilderte, welche, im Besitze aller äusseren Mittel, die zur Entfaltung des grossartigsten Kunstbetriebes nöthig sind, doch bei aller Regsamkeit und aller Massenproduction nur an zwei Orten und an diesen unter besonderen Bedingungen neue Bahnen der Kunst zu finden, neue Ziele zu erreichen vermochte, anders nennen darf als eine Zeit der Nachblüthe der Kunst oder ob man, angesichts der Thatsache, dass die griechische Plastik eine Periode, wie diese des Hellenismus gehabt hat, mit berühmten Meistern der Wissenschaft die Behauptung aufrecht erhalten will, die griechische Kunst habe sich von den Zeiten des Perikles bis auf diejenigen Hadrian's und der Antonine auf gleicher Höhe erhalten [14])?

ERSTES CAPITEL.

Die Kunstschule von Pergamos.

„Mehre Künstler, sagt Plinius (34, 84), bildeten die Schlachten des Attalos und Eumenes gegen die Gallier, Isigonos, Phyromachos, Stratonikos und Antigonos, der auch Bücher über seine Kunst schrieb.“ Diese, leider ganz allgemein gehaltene Nachricht bildet den Eckstein der Untersuchungen über die historische Bildnerei von Pergamos [15]). Über die vier namhaft gemachten Künstler wissen wir sonsther Weniges; Isigonos und Antigonos sind im Übrigen gänzlich unbekannt, Stratonikos, der als Caelator zu den berühmtesten Meistern gehört, wird von Plinius an einer anderen Stelle unter den Künstlern genannt, welche Philosophenstatuen gemacht haben und durch gleichmässige Tüchtigkeit mehr als durch ein einzelnes hervorragendes Werk bekannt waren. Neben ihm stellt sich nach seiner Bedeutsamkeit als Bildner Phyromachos. Dass freilich die griechische Kunst ihm das Ideal des Asklepios verdanke, und dass er dies Ideal zuerst in einer vorzüglichen Statue in Pergamos, die wir aus pergamenischen Münzen kennen, und die später Prusias raubte, fixirt habe, dies habe ich schon früher [16]) als unwahrscheinlich angesprochen und die Behauptung aufgestellt, dass das Ideal des Asklepios ungleich wahrscheinlicher der Schule des Phidias angehöre. Ja die Überstimmung der Asklepiosstatue des Phyromachos mit dem kanonischen Typus des göttlichen Arztes, welchen ich den Alkamenes oder dem Kolotes zugeschrieben habe, kann uns sogar lehren, dass in dieser Periode selbst solche Künstler, die mit originalem Erfindungsgeiste ausgestattet, in den ihrer Zeit gemässen Aufgaben Neues zu gestalten vermochten, auf dem Gebiete des göttlich Idealen sich nicht getrauten die Musterbilder der früheren Perioden zu überbieten. Immerhin aber behauptet der Asklepios des Phyromachos unter den Götterstatuen dieser nachahmenden Periode einen nicht unbedeutenden Rang und eine kniende Statue des Priapos, die wahrscheinlich demselben Künstler angehört, zeigt uns, dass

er, wenngleich nur reproducirend, sich an Gegenstände wagte, deren gelungene Darstellung eine nicht gewöhnliche künstlerische Begabung voraussetzt.

Doch zurück zu den Hauptwerken der pergamenischen Künstler, den Galliérschlachten. Es ist nicht genug zu beklagen, dass Plinius uns über die Art dieser Arbeiten, über ihre Aufstellung und darüber vollständig im Unklaren lässt, wie oft der Gegenstand, ob er von den vier Künstlern gemeinsam oder von jedem derselben gebildet war. Doch ist das Letztere und eine Mehrheit von Darstellungen auch des entscheidenden Sieges Attalos' I, abgesehn davon, dass Plinius von Schlachten des Attalos und Eumenes in der Mehrzahl redet, aus verschiedenen Gründen wahrscheinlich. Wir haben schon der Weihgeschenke des Attalos auf der Akropolis von Athen, unter denen sich die Darstellung einer Gallierschlacht befand, Erwähnung gethan, wir müssen hier etwas genauer auf dieselben eingehn. Dass diese Weihgeschenke vier Gegenstände: den Kampf der Götter gegen die Giganten, die Siege der Athener über die Amazonen und über die Perser bei Marathon, und endlich den Galliersieg des Attalos darstellten, ist bereits erwähnt worden; nach der Angabe des Pausanias, dieselben haben sich an (πρός) der südlichen Mauer der Akropolis befunden, hat man an Reliefe gedacht, allein gegen diese spricht schon die Massangabe der Figuren von 2 Ellen (3 Fuss, also halbe Lebensgrösse) bei demselben Berichterstatter, denn von Reliefen giebt Pausanias nie das Mass an, ungleich bestimmter aber die Nachricht bei Plutarch (Anton. 60), dass eine Figur aus dem Gigantenkampfe, der Dionysos, durch einen heftigen Sturm von seinem Standorte in das Theater, welches am Fusse des Südabhanges der Burg lag, hinabgeworfen sei[17].

Wir haben es also jedenfalls mit Statuengruppen zu thun. Aber nicht dies allein können wir aus der beiläufigen Notiz Plutarch's schliessen, sondern dieselbe berechtigt uns auch weiter, eine beträchtliche Ausdehnung und Figurenzahl dieser Gruppen anzunehmen. Denn wenn in dem Gigantenkampfe Dionysos als Mitkämpfer gebildet war, so werden wir folgerichtig von den übrigen Göttern zum mindesten auch alle diejenigen in die Gruppe versetzen dürfen, deren Kämpfe mit einzelnen namhaften Gegnern aus der Schar der erdgeborenen Riesen berühmt und durch Poesie und Kunst verherrlicht waren, wodurch, wenn wir den kämpfenden Göttern eine gleiche Zahl von Giganten gegenübergestellt denken die Figurenzahl der ersten Gruppe auf allermindestens zwanzig anwachsen würde. Und da wir bei den vier gemeinsam aufgestellten, augenscheinlich als Seitenstücke gearbeiteten und nach einem grossen idealen Gedanken zusammengeordneten Gruppen doch an wenigstens ungefähr gleiche Ausdehnung jeder einzelnen werden denken müssen, so ergiebt sich eine wahrscheinliche Ausdehnung dieser vier Gruppen auf die Zahl von wenigstens 60 — 80 einzelnen Statuen; in der That ein königliches Geschenk! Wenn aber Attalos ein Geschenk von diesem Umfange, dessen einen Theil das Denkmal seiner eigenen Thaten und Siege ausmachte, nach Athen weihte, ist es da wahrscheinlich oder auch nur denkbar, dass er seine eigene Hauptstadt ohne entsprechenden Schmuck gelassen habe? müssen wir nicht vielmehr glauben, dass Pergamos vor allen anderen Orten mit Werken geschmückt wurde, welche der Verherrlichung der Siege seines Königs galten? Ohne Zweifel also werden wir schon aus der in Athen aufgestellten Gruppe auf mehrfache Wiederholungen desselben Gegenstandes schliessen dürfen; dazu kommt aber noch ein Anderes, welches zugleich wahrscheinlich macht,



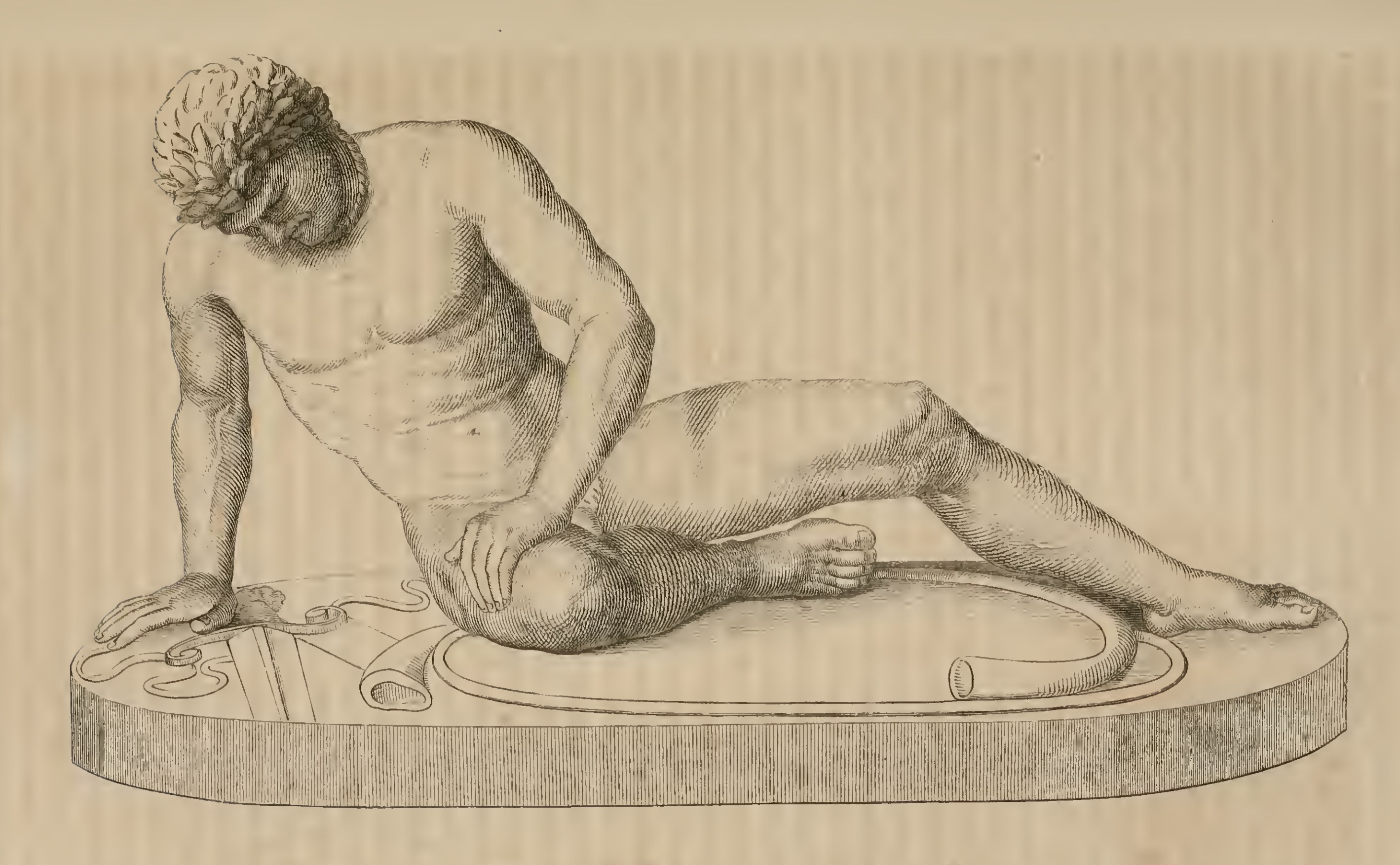


Fig. 79. Statue des sterbenden Galliers im capitolinischen Museum.

dass die genannten Künstler die Galliersiege ihrer Fürsten jeder für sich und in der von ihm besonders geübten Technik darstellten. Die elfenbeinernen Thüren des palatinischen Apollotempels in Rom zeigten einerseits die Niederlage der Niobiden, andererseits die vom Gipfel des Parnassos hinabgestürzten Gallier, d. h. jene Niederlage des Brennus und der Seinigen bei Delphi, welche man der unmittelbaren Einwirkung des Gottes, der sein Heiligthum vertheidigte, zuschrieb. Da wir nun Stratonikos, einen der vier Künstler, welche nach Plinius die Gallierschlachten darstellten, als hochberühmten Toreuten kennen, und da wir ferner wissen, dass der letzte Attalos die Römer zu Erben seines Reichs und aller seiner Schätze machte, so ist es eine naheliegende aber geistreiche Vermuthung Brunn's, dass die Thüren des Apollotempels von Pergamos nach Rom versetzt und von der Hand des Stratonikos seien. Allerdings ist die Niederlage der Gallier in Delphi nicht Eins mit dem Siege des Attalos, aber füglich konnte dieselbe, welche ja mit den Schlachten des Eumenes und Attalos im historischen Zusammenhange stand, als Vorbild der attalischen Siege gelten, und Attalos als derjenige, welcher das von der Gottheit selbst begonnene Werk vollendete. In jedem Falle aber beweist uns diese Nachricht, dass die Gallierniederlagen in der einen und in der anderen Auffassung den Gegenstand einer Mehrheit von Darstellungen bildeten, und macht sie wahrscheinlich, dass während der eine Künstler den Vorwurf in Erzgruppen ausführte, der andere denselben in Elfenbeinreliefen behandelte, und ein dritter vielleicht den Marmor zum Material seiner Darstellung wählte. Diese Wahrscheinlichkeit, welche noch dadurch unterstützt wird, dass wir ohne grossen Zweifel annehmen dürfen, Attalos werde die Darstellung seines Sieges in monumentaler Weise als plastischen Schmuck wenigstens an einer seiner Neubauten verwendet haben[18]), gewinnt eine sehr hohe Bedeutung durch den Umstand, dass sie allein es uns erlaubt, berühmte erhaltene Marmorwerke, den sogenannten „sterbenden Fechter" des capitolinischen Museums und die unter dem Namen „Pätus und Arria" bekannte Gruppe der Villa Ludovisi als Originalarbeiten der Künstler von Pergamos zu betrachten, die Plinius in dem Buche über die Erzgiesser aufführt. Denn diese Werke allein haben uns in den Stand gesetzt, über die Leistungen der pergamenischen Kunst eindringlich und gerecht zu urteilen, und deren ganzen Werth für die Entwickelungsgeschichte der griechischen Plastik zu würdigen. Wir werden demnach im Verlauf unserer Darstellung auf die Gründe für die Entstehungszeit der genannten Sculpturen eine ganz besondere Aufmersamkeit zu richten haben, müssen jedoch, um in keiner Beziehung der Erörterung von Fragen allgemeiner Bedeutung vorzugreifen, mit der Betrachtung der erhaltenen Werke selbst beginnen.

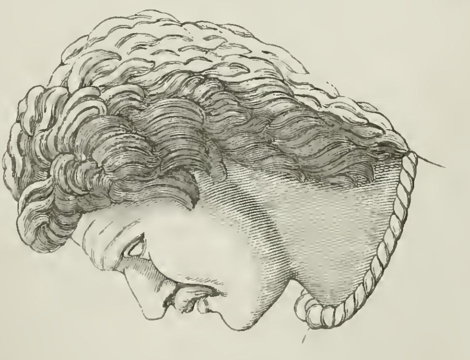


Fig. 79 a. Kopf des sterbenden Galliers.

Es ist das Verdienst des italienischen Gelehrten Nibby, in der Statue des sogenannten „sterbenden Fechters", von der wir eine nach dem Gyps gefertigte Zeichnung (Fig. 79) beilegen und von deren Kopfe wir hierneben eine Profilansicht (Fig. 79 a) mittheilen, einen Gallier erkannt und nachgewiesen zu haben, obwohl er die Stelle des Plinius, von der wir ausgegangen sind, übersah, und

somit nicht im Stande war, die kunstgeschichtliche Summe seiner Entdeckung zu ziehn und die ganze Bedeutung dieser Barbarendarstellung zur Anschauung zu bringen. Nibby stützte sich für seine Deutung auf die bei mehren alten Schriftstellern gegebene Schilderung der Körperbeschaffenheit und der Kampfsitte der Gallier, von der die am meisten charakteristischen Züge sich in der Statue wiederfinden: das saftige Fleisch des mächtigen Körpers, der allein nicht geschorene straffe Schnurbart, das durch künstliche Behandlung mit einer Salbe von der Stirn über den Scheitel zurückgestrichene, der Pferdemähne ähnliche und tief in den Nacken hinabgewachsene Haar, ferner das aus einem soliden Stück Metall mit doppelter Drehung gewundene Halsband (torques), dergleichen in mehren Originalexemplaren von Bronze und Gold aus gallischen Gräbern auf uns gekommen sind. Bezeichnend ist sodann auch die völlige Nacktheit, denn die Gallier fochten ohne jegliche Rüstung, und das gebogene Schlachthorn, welches zerbrochen oder zerhauen dargestellt, auf der Basis liegt und mit einer zweiten Öffnung anstatt des Mundstückes falsch ergänzt ist, endlich der grosse Schild, auf den der Krieger sterbend hingesunken ist. Wenn hiernach über die Nationalität dieses Sterbenden kein Zweifel sein kann, so ist dadurch allerdings der Gedanke an einen Gladiator und an römische Entstehung des Werkes an sich noch nicht ausgeschlossen, denn die Römer zwangen die Mitglieder fremder Nationen in der ihnen eigenthümlichen Bewaffnung und Kampfart im Amphitheater zu fechten. Allein gegen die Annahme, unsere Statue stelle einen solchen Gladiator dar, spricht in der entschiedensten Weise eine nur einigermassen genaue Prüfung der Lage und Situation, in welcher der Sterbende sich befindet und die Vergleichung der Handlung, welche in der „Pätus und Arria“ genannten, ohne alle Frage mit dem „sterbenden Fechter“ zusammengehörigen, aus einem und demselben eigenthümlichen griechischen Marmor gearbeiteten Galliergruppe der Villa Ludovisi (Fig. 80) vorgeht. Diese Gruppe zeigt uns einen gallischen Krieger, welcher so eben sein Weib getödtet hat und im Begriffe steht, sich selbst das Schwert in die Brust zu stossen. Glei-

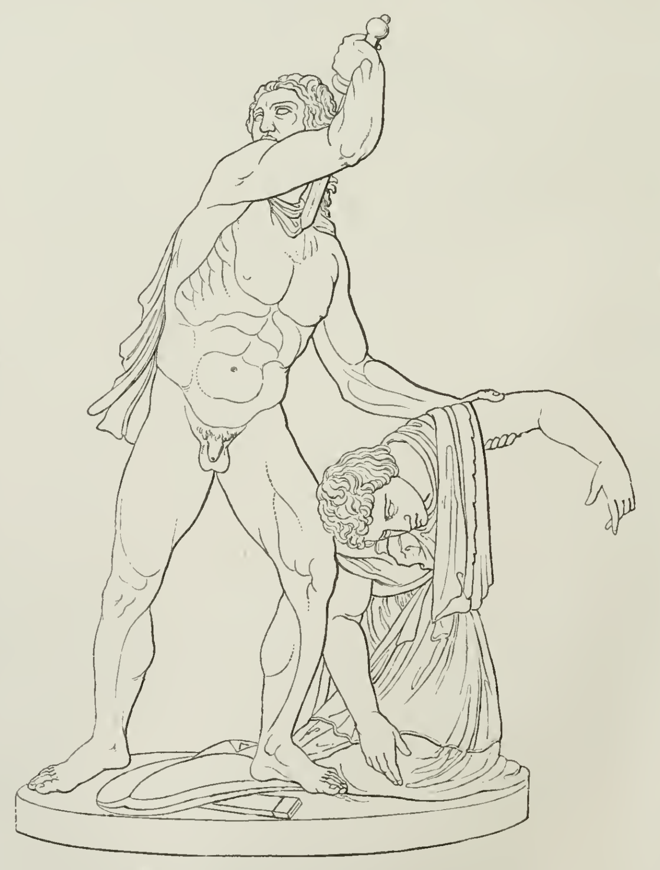


Fig. 80. Die Galliergruppe in der Villa Ludovisi.

cherweise ist auch der „sterbende Fechter“ von eigner Hand gefallen. Es giebt keine andere Erklärung der Lage, in der wir den capitolinischen Gallier sehn, als die, dass er im Momente vorher sich kniend in sein auf den Boden gestelltes Schwert gestürzt hat. Das Schwert freilich ist, wie die ganze rechte Seite der Basis nebst dem rechten Arm des Galliers ergänzt (man sagt von Michel Angelo), allein da die tiefe Brustwunde echt ist, und da die ganze Lage des Körpers mit der augenscheinlichsten Gewissheit die angegebene vorhergegangene Stellung des Kniens verbürgt, so ist gar keine andere Ergänzung möglich. Nun ist aber ein Selbstmord in der Arena in der angegebenen Weise nicht allein im höchsten Grade unwahrscheinlich, sondern so gut wie unmöglich, und vollends schliesst ein Blick auf die ludovisische Gruppe jeden Gedanken an das Amphitheater als Schauplatz der Handlung aus. Der Schauplatz kann eben nur das Schlachtfeld sein, auf dem von der siegreichen Übermacht des Feindes gedrängt die gallischen Mannen, um nicht in Knechtschaft zu fallen, sich und die Ihrigen mit eigener Hand niedermachen. Dies ist vollkommen evident in der ludovisischen Gruppe und in ihrer hastig aufgeregten Handlung; es ist der letzte Augenblick, der dem Gallier bleibt, ehe er von dem heranstürmenden Feinde ergriffen und überwältigt wird: zurückblickend auf die schon nahe herangekommenen Gegner, ja, wie ausbiegend vor den nach ihm greifenden Händen benutzt er diesen letzten freien Augenblick, um sich das (freilich wieder, aber wiederum richtig, ergänzte) Schwert an einer Stelle in den Leib zu bohren, an der er mit Sicherheit, die grosse Herzschlagader (Aorta) durchschneidend, augenblicklichen Erfolg seines Selbstmordes erwarten darf. Der Sterbende des capitolinischen Museums war dem andringenden Feinde weniger nahe, ihm blieb die Möglichkeit eines weniger hastigen Abschiedes vom Leben, er konnte noch sein Schlachthorn zerbrechen, mit dessen Rufe die Genossen in die Scharen der Feinde zu leiten ihm nicht mehr vergönnt ist, er konnte sich den Schild gleichsam als Heldenbahre wählen, um auf demselben, entfernt von dem Getümmel der Schlacht, stille zu verbluten. Dies in allgemeinen Zügen die Situation, welche sich in den beiden Werken ausspricht; beweist diese Situation an sich nicht in entscheidender Weise gegen die Entstehung der beiden Sculpturwerke in Rom, das ja auch Galliersiege zu feiern hatte, so setzt sie doch die Wahrscheinlichkeit einer solchen Entstehung auf ein Minimum herab. Denn indem sie zeigt, dass beide Darstellungen nur als Theile zu einem grossen Ganzen, zu einer ausgedehnten Gruppe gehört haben können, in welcher die Niederlage der Gallier in dramatisch bewegter Handlung dargestellt war, nöthigt sie uns, wenn wir die römische Entstehung vertheidigen wollen, das Vorhandengewesensein einer derartigen grossen Gruppe, von der wir nicht den Schatten eines Zeugnisses besitzen, aus subjectivem Belieben anzunehmen und dagegen die Augen absichtlich zu verschliessen gegen das ausdrückliche Zeugniss, dass Werke, wie das gesuchte, von pergamenischen Künstlern gemacht worden sind. Wird man demnach bei einiger Unbefangenheit nicht umhin können — und darauf kommt es ja eigentlich an — der pergamenischen Kunstschule zunächst die Erfindung und Composition dieser Gallierstatuen zuzuschreiben, so macht es die Eigenthümlichkeit der Technik, welche keine Spur „weder von der Ängstlichkeit noch auch von der glatten Praktik und Routine eines Copisten erkennen lässt, sondern in jedem Zuge offenbart, dass ihn der Künstler mit vollem Bewusstsein und zu dem bestimmten Zwecke so in dem Marmor bilden wollte, wie wir ihn sehn“, unmöglich an römische Copien der griechischen Originale

zu denken, und drängt uns die Überzeugung auf, dass wir diese letzteren selbst besitzen.

Ist dieses der Fall, so liefern uns der sterbende Gallier des Capitols und die Gruppe der Villa Ludovisi den Beweis, dass die pergamenischen Künstler ein völlig Neues in die griechische Plastik eingeführt haben. Wir wollen dieses Neue zunächst einfach als die charakteristische Darstellung fremdländischer Stämme bezeichnen und von der folgenden näheren Betrachtung erwarten, in wiefern sie im Stande sein wird, uns die weitgreifenden Consequenzen dieser Neuerung zum Bewusstsein zu bringen. Die Thatsache selbst werden wir nicht weitläufig zu constatiren brauchen. Allerdings hatte die griechische Plastik schon von den Zeiten vor ihrer höchsten Blüthe an Nichtgriechen, Barbaren in den Kreis ihrer Gegenstände aufgenommen, Ageladas hatte kriegsgefangene Frauen unteritalischer Barbaren, Onatas den Iapygierkönig Opis gebildet, Troer erschienen in den äginetischen Giebelgruppen, Perser im Friese des Tempels der Nike apteros, und die Amazonendarstellungen einzeln aufzuzählen ist unnöthig. Aber theils waren diese Fremdlinge, soweit sie nicht reine Ausgeburten der Phantasie sind, wie die Amazonen, den Griechen ungleich verwandter als die hier zuerst erscheinender Gallier, theils können wir, gestützt auf die erhaltenen Kunstwerke, die äginetischen Giebelgruppen und die vielen Amazonenstatuen und Amazonenreliefe (der Fries des Niketempels ist nicht gut genug erhalten, um hier als Beweismittel benutzt zu werden) mit Sicherheit behaupten, dass die Plastik — und ganz Ähnliches wird auch von der Malerei gelten — bis auf die Zeiten der pergamenischen Kunst den Charakterismus des Unhellenischen durchaus äusserlich fasste und auf Waffnung und Kleidung beschränkte, während sie in der Körperbildung und in der Handlung selbst die Fremden von den Griechen in keiner Weise unterschied, und sich damit den Vortheil errang, durch die Ganzheit ihrer Werke hin das Mass hellenischer Schönheit und hellenischen Adels festhalten zu dürfen.

Wie ganz anders erscheint uns in den Werken der pergamenischen Künstler die Aufgabe erfasst und gelöst. Die in Äusserlichkeiten andeutende Charakterisirung des Barbarenthums ist einer bis in das Detail hinein gewissenhaften Wiedergabe der nationalen Eigenthümlichkeiten des gallischen Volksstammes gewichen, und der Künstler hat sich nicht gescheut, zur Vollendung des Charakterismus der Barbarenbildung selbst diejenigen Züge und Besonderheiten der Fremden in seine Arbeiten hinüberzunehmen, die an sich betrachtet keinen Anspruch auf Schönheit machen können. Er hat seine Gallier gefasst als hohe, kräftige, musculös ausgewirkte Gestalten, die aber, imposant und gewaltig wie sie sein mögen, in ihren Proportionen keineswegs harmonisch schön, vielmehr den Eindruck der Derbheit und roher Stärke als den jener durchgebildeten, abgewogenen Kraft machen, welche uns griechische Männerkörper so schön erscheinen lässt; er hat diese Körper mit einer Haut bekleidet, die, im Gegensatze zu der elastischen Geschmeidigkeit der griechischen, dick und fest erscheint, so wie sie unter den Einflüssen eines rauheren Klimas und eines wenig civilisirten Lebens sich bilden muss, eine Haut, welche die Muskeln in weniger feingeschwungenen Flächen erscheinen lässt und an den Gelenken sich in scharfe Falten legt; er hat diese Haut an den Händen und namentlich an den Füssen geradezu schwielig und in der Art verhärtet dargestellt, wie wir sie an den Händen und Füssen derer finden, die schwere körperliche Arbeit vollbringen und barfuss einhergehn;

er hat das Haar rauh und struppig ohne eine einzige gefällige Wellenlinie dargestellt, durchaus die gallische Haartracht, wie sie uns geschildert wird wiedergebend; er hat endlich in den Gesichtern einen Typus ausgeprägt, der allerdings als männlich kräftig gelten darf, der aber mit seinen eckigen Formen, mit seinen unharmonischen Proportionen, dem Überwiegen der unteren Theile über die Stirn keinen Anspruch auf Schönheit machen kann und namentlich gegenüber dem griechischen Gesichtstypus, wie ihn die Kunst idealisirend ausprägte, geradezu als unschön, unedel bezeichnet werden muss.

Bevor wir jetzt weiter untersuchen, welche Nachtheile und welche Vortheile der Darstellung dem Künstler aus der Nöthigung erwuchsen, Barbaren in ihrer an sich unschönen und unedlen Eigenthümlichkeit zu bilden, und durch welche Mittel er es vermocht hat, diese scheinbar ungünstige Aufgabe so auszubeuten, dass seine Schöpfungen, weit entfernt uns als unschön abzustossen, Blick und Gemüth im hohen Grade anziehn und fesseln, haben wir zu constatiren, dass die Art der Darstellung, welche wir so eben geschildert haben, durch die Aufgabe selbst mit Nothwendigkeit bedingt war. Zum ersten Male im ganzen Verlaufe der Geschichte der Plastik finden wir in den Gallierschlachten der Könige von Pergamos als Gegenstand der Darstellung eine geschichtliche Begebenheit, welche der Gegenwart selbst oder der unmittelbaren Vergangenheit angehört, und welche mit allen ihren Einzelheiten in der lebendigsten Erinnerung fortlebte, es sei denn, dass man als ausgemacht ansehn wollte, was sich nur als wahrscheinlich hinstellen lässt, dass Euthykrates' Reitertreffen eine That Alexander's oder einer Heeresabtheilung Alexander's darstellte. Das einzige ältere Beispiel eines historischen Gegenstandes einer plastischen Darstellung überhaupt ist die Schlacht von Platää im Friese des Niketempels von Athen; diese Schlacht aber war mehre Menschenalter früher geschlagen, ehe sie im besagten Friese ihre monumentale Verherrlichung fand, und der Künstler durfte der historischen Wirklichkeit um so mehr durch die andeutenden Charakterismen der Begebenheit, die wir zu entwickeln versucht haben, genug gethan zu haben glauben, da sein Werk zum Schmucke eines Götterheiligthums bestimmt war und vielmehr ein Denkmal der göttlichen Hilfe als menschlicher Thaten sein sollte und sein musste. Wo immer sonst es galt, nationale Siege in Sculpturwerken zu verherrlichen, da griff die Plastik entweder auf die Kämpfe und Siege der Heroenzeit zurück, welche den später lebenden Menschen als Vorbild gedient hatten, und damit wich sie dem historischen Realismus aus und erwarb sich das Recht durchaus ideal und im idealen Stoffe zu componiren; oder aber sie verzichtete auf die Darstellung der geschichtlichen Handlung als solcher und begnügte sich die zu verherrlichenden Personen in Porträtstatuen und Porträtgruppen, zum Theil untermischt mit Heroen und Göttern, als Weihgeschenke einer Gottheit in geheiligten Räumen aufzustellen. Der Art ist das Siegesdenkmal der Schlacht von Marathon (Band I, S. 196), so gut wie dasjenige der Schlacht von Ägospotami (das. S. 325), und noch die lysippische Gruppe der Genossen Alexander's am Granikos, sofern der Schwerpunkt ihrer Darstellung auf die Porträtähnlichkeit, nicht aber auf die Wiedergabe der Begebenheit selbst fällt, muss dieser Classe zugerechnet werden, und enthält, wie ich früher zu entwickeln versucht habe, erst die Keime der eigentlichen historischen Kunst. Die Künstler von Pargamos fanden demnach in den Schöpfungen der früheren Kunst kein Vorbild für das, was sie zu

leisten hatten, und dies um so weniger, je eigenthümlicher speciell ihre Aufgabe war, nicht allein zum ersten Male einen geschichtlichen Gegenstand, sondern grade diesen geschichtlichen Gegenstand, die Niederlage fremder Barbarenstämme darzustellen. Bedingte schon die handgreifliche Wirklichkeit des Gegenstandes einen gewissen Realismus seiner Darstellung, so machte die unmittelbar lebendige Erinnerung an die wilden und rohen Gestalten der furchtbaren Feinde, welche Jahre lang Griechenland und Kleinasien gebrandschatzt, verwüstet und in Angst und Schrecken gehalten hatten, eine idealisirende, das Barbarenthum nur andeutende Darstellung derselben so gut wie unmöglich, und gebot dem Künstler von dem thatsächlich Gegebenen auszugehn. Wenn nun aber dies Thatsächliche ein Fremdartiges und Unschönes war, so verlohnt es sich wohl der Mühe, nachzuforschen, durch welche Mittel der Künstler seinem Werke einen tieferen Werth als den einer ethnographischen Curiosität zu verleihen, dasselbe allgemein menschlich bedeutend und interessant zu machen, und bei aller Hingebung an den Realismus der Formgebung in der Darstellung der Barbaren seine Arbeiten doch nicht allein zu wirklichen Kunstwerken, sondern in gewissem Sinne selbst zu freien und idealen Schöpfungen zu machen gewusst hat. Eine erneute und genauere Betrachtung der erhaltenen Werke wird uns die Antwort ohne grosse Mühe finden lassen.

Wir haben die Situation, in der wir den Sterbenden finden, bisher nur so weit beleuchtet, wie es nöthig war, um zu erweisen, dass und wie er von der eigenen Hand gefallen und dass jeder Gedanke an einen in der Arena getödteten Gladiator zu verbannen sei, wir haben uns insbesondere darüber noch nicht Rechenschaft zu geben versucht, warum die Statue, wie kaum eine andere, erschütternd auf unser Gemüth wirkt. Irre ich nicht, so ist der Grund hievon einerseits in dem vollendeten Naturalismus und Individualismus der Form und andererseits darin zu suchen, dass der Ausdruck des schmerzvollen Sterbens nicht allein mit fürchterlicher Wahrheit aus der Statue zu uns spricht, sondern dass das bittere Todesweh die Darstellung ohne jegliche Einschränkung und ohne die Beimischung irgend eines anderen mildernden oder erhebenden Elementes durchdringt.

In der wildesten Aufregung und körperlichen Erhitzung des bis zum Äussersten getriebenen Kampfes hat unser Gallier sich in sein Schwert gestürzt; das sehn wir vor uns, denn noch fliesst das Blut in beschleunigten Pulsen durch seine aufgetriebenen Adern, noch athmet er kräftig und voll wie im Toben der Schlacht[19]), und das Antlitz überfliegt der letzte Hauch von dem Sturme der Leidenschaft, die ihn in sein Schwert getrieben hat; aber schon beginnt die Ermattung des Todes über den kraftvollen Körper Herrschaft zu gewinnen, schon ist er aus der knienden Stellung seitwärts hingesunken, schon fängt die Spannung der Muskeln an nachzulassen, schon ist das Haupt dem Boden zugeneigt und die Schatten der Ohnmacht umnachten das blicklos starrende Auge[20]). Der überwältigende Schmerz der tiefgebohrten Wunde zuckt um die Lippen des halbgeöffneten Mundes und spiegelt sich in der gefurchten Stirn; noch hält der rechte Arm den Oberkörper aufrecht, denn dies kräftige Leben erliegt nur langsam und wehrt sich in unbewusstem Kampfe gegen den Sieg des Todes, aber in wenigen Minuten wird der stützende Arm zusammenknicken, der mächtige Leib vorüber hinsinken und der langhinbettende Tod die Glieder strecken, wie wir an dem gestreckten linken Bein schon andeutungsweise vorgebildet sehn.

Ohne Zweifel würde ein derartiges in der feinsten Detailmalerei durchgeführtes Bild des Sterbens unter allen Umständen nicht verfehlen einen tiefen Eindruck auf unser Gemüth zu machen, und ich bin weit entfernt in Abrede zu stellen, dass auch Kresilas' sterbender Verwundeter, den man die letzten Athemzüge thun zu sehn glaubte, eine ergreifende Darstellung gewesen sein mag, aber die eminente Wirkung unserer Statue beruht, wie oben angedeutet, auf dem vollkommenen Individualismus der Darstellung und auf der Einheit und Ganzheit in dem Ausdruck der Situation und ihres treibenden Pathos. Dieser Individualismus aber ist wesentlich dadurch bedingt, dass der Künstler anstatt eines Helden einen keiner Art von Idealisirung fähigen, halbrohen Menschen darzustellen hatte, und die Einheit und Ganzheit in dem Ausdrucke der Situation und ihres Pathos hangt gradezu davon ab, dass der Sterbende ein Barbar ist. Meine Leser wollen mir gestatten, dies näher zu erklären und zu belegen.

Man versuche es einmal sich einen griechischen Helden oder auch nur einen einfachen griechischen Krieger in dieser Lage vorzustellen[21]). Man wird sehr bald inne werden, dass man, um dies überhaupt möglich zu machen, die Motive wesentlich verändern muss, denn niemals würde ein Grieche in der Schlacht überwunden und rettungslos in die Enge getrieben die Hand an sich selbst legen: bis zum letzten Augenblick würde er dem Feinde die Stirn bieten und, kämpfend bis zum Äussersten, gefasst den Tod von Feindeshand erwarten. Das ist der erste entscheidende Punkt, warum die hier geschilderte Situation nur an einem Barbaren dargestellt werden konnte. Den griechischen Mann können nur zweierlei Motive zum Selbstmorde treiben, entweder die Opferung des eigenen Lebens zum Heile des Vaterlandes oder für einen sonstigen grossen und heiligen Zweck, jene freudige Hingebung, mit der sich ein Menoikeus tödtet, oder die Unmöglichkeit, ein beflecktes oder entehrtes Dasein länger zu tragen, wie dasjenige, welchem Aias mit eigner Hand ein Ende macht. Von beiderlei Motiven kann bei unserem Gallier offenbar nicht entfernt die Rede sein, kein heiliger und grosser Zweck adelt und versüsst sein Sterben und hebt ihn auf den Schwingen einer begeisternden Idee über den Schmerz des Todes hinaus, und eben so wenig wirft er ein sittlich unerträglich gewordenes Leben gleichgiltig oder schmerzlich resignirt von sich; das einzige Pathos, das ihn durchglüht, das ihn in sein Schwert getrieben hat, ist die grasse, sinnverwirrende Verzweiflung. Wer die Statue selbst nicht vor Augen hätte, der könnte daran erinnern wollen, dass ja die Freiheitsliebe den von Gefangenschaft Bedrohten den Tod habe wählen lassen, und wer die zugehörige ludovisische Gruppe nur von Hörensagen kennte, der könnte versucht sein, dieselbe hiefür als weiteren Beweis anzuführen, behauptend in dieser Gruppe sei das treibende Pathos der Stolz des freien Mannes, der sich aufbäumt gegen den Gedanken des Unterliegens und der Sclaverei. Wer aber vor den beiden Werken selbst steht oder auch nur gute Abbildungen mit Aufmerksamkeit betrachtet, der wird anders urteilen. Die Idee der Freiheit ist unter allen Umständen begeisternd und erhebend; wer für die Freiheit stirbt, wer das eigene Leben hingiebt um frei zu sein, der stirbt mit Begeisterung, dem ist der Tod Erlösung und Errettung. Nun sehe man aber wie sorgfältig, wie so recht absichtlich und geflissentlich der Künstler in der Statue des Sterbenden jeden, auch den leisesten Zug von geistiger Erhebung, ja selbst jeden Zug von Trotz vermieden hat, der dem tödtlich

Verwundeten in den letzten bittern Augenblicken Halt gewähren konnte, man sehe, wie er nur Eines in seinem Werke ausgedrückt hat, das tiefe, entsetzliche Weh des nahenden Todes. Ähnliches gilt, so weit ich nach Zeichnungen urteilen kann, von der ludovisischen Gruppe; auch hier fehlt der Handlung des Mannes jeder Schwung der Begeisterung, fehlt seinem Ausdruck selbst jener so natürliche Hohn gegen den Feind, dem er durch seinen und seines Weibes Tod die gehoffte Beute entzieht; was diese Handlung darstellt ist wieder Nichts als die aufgeregte Hast der Angst und der grenzenlosen Verzweiflung. Diese Verzweiflung aber ist nur bei demjenigen Menschen möglich, in dessen Brust die Leidenschaften ungeregelt und ungezügelt toben, niemals bei demjenigen, dem, wie dem Griechen, Masshaltung und Selbstbeherrschung als die ersten Tugenden des Mannes gelten. Und darum mussten es Barbaren sein, an denen der Künstler das alleinige Pathos der Verzweiflung und in diesem die volle, ungebändigte Leidenschaft zur Anschauung brachte, deswegen sind diese Werke der pergamenischen Kunst auch von Seiten des pathetischen Ausdrucks, von Seiten der zum Grunde liegenden Idee ein durchaus Neues in der griechischen Kunstgeschichte. So lange die griechische Plastik nur Griechen darstellte oder Barbaren, die sich nur äusserlich von Griechen unterschieden, konnte sie die Art des Pathetischen nicht darstellen, die wir hier vor uns sehn, konnte sie die Beschauer nicht in der Weise erschüttern, wie uns der pergamenische Meister mit seinen Barbarenstatuen erschüttert. Der Tod jedes griechischen von Feindeshand gefallenen Mannes und vollends jeder Selbstmord eines Griechen musste zugleich in dem Gemüthe des Beschauers eine Erhebung bewirken; denn dem Griechen war das Leben der Güter höchstes nicht, gab er es hin, so geschah das nothwendiger Weise für eine sittliche Idee, und diese Idee triumphirte in seinem Tode. Deswegen hätte ein an einer Wunde sterbender Grieche — und das gilt zugleich von der Statue des Kresilas[22]) — ganz anders aufgefasst werden müssen, als unser sterbender Gallier aufgefasst ist; selbst wenn wir ihn in der möglichst ähnlichen Situation feindlicher Gewalt im Augenblick einer verlorenen Schlacht unterliegend fänden, würden wir ihn gefasst, resignirt, bis zum letzten Augenblick sich selbst beherrschend zu sehn verlangen, und, hätte ein griechischer Künstler es je gewagt, einen sterbenden Griechen anders, schon der Besinnungslosigkeit des Todes verfallen, seiner selbst nicht mehr mächtig und daher nur noch physisch leidend darzustellen, so würden wir zu behaupten berechtigt sein, er habe die richtige und würdige Auffassung seines Gegenstandes verfehlt, und würden uns von dem Anblick seines Werkes als von einem widerwärtigen, den man verhüllen, nicht zeigen sollte, abwenden. Ganz anders hier. Dem Barbaren ist das Leben das letzte und höchste der Güter, er hat — so wenigstens fasste ihn der Grieche, so fasste ihn unser griechischer Bildner im Sinne seines Volkes — nur dieses eine, an das physische Leben gebundene Dasein, dies Dasein voll naturwüchsiger Kraft, voll mächtiger Lust und Begier, voll ungezügelter Leidenschaft; zerstörte der Barbar sein Leben, warf er sein irdisches individuelles Dasein in den Abgrund des Todes, so war das Vernichtung. Das ist es, was wir vor der Statue des sterbenden Galliers empfinden, nothwendig empfinden müssen, das ist es, was uns bei ihrem Anblick mit so tiefem Weh ergreift, wie vor keiner anderen antiken Statue, das ist es wiederum, was dem Gallier das Sterben so schwer macht, was ihn sich auch an das schwindende Leben noch

wie unwillkürlich festhalten lässt, was uns mit geheimem Grauen die letzten rinnenden Minuten berechnen lässt, die dieser blühende, kräftige Mensch sich des Todes noch erwehren wird. Und ein ähnliches Gefühl, das auf demselben Grunde beruht, ergreift uns vor der ludovisischen Gruppe, ein Gefühl von Beängstigung vor dem Dämon der Verzweiflung, der hier in einem stürmischen Momente ein Werk der absoluten Zerstörung vollbringt. Und so wie wir dem Sterbenden um Alles Rettung bringen möchten, wenn Rettung nicht augenscheinlich unmöglich wäre, so möchten wir dem Barbaren in der Gruppe nur für wenige Minuten Besinnung geben können, wenn uns nicht die fessellos tobende Leidenschaft jede Art der Annäherung und der Gemeinschaft mit ihm verwehrte.

Wenn ich mit der vorstehend entwickelten Auffassung der beiden erhaltenen Werke der pergamenischen Schule Recht habe, wenn denselben ein Pathos zum Grunde liegt, welches nur in Barbaren zur Anschauung gebracht werden kann und welches neben den Momenten des Erschütternden und Beängstigenden an sich kein Moment des Erhebenden enthält, so ist zweien wichtigen Fragen in Bezug auf den höhern künstlerischen Werth dieser Darstellungen in keiner Weise auszuweichen. Die erstere Frage ist die, ob diese Kunstwerke die Eigenschaften echt tragischer Darstellungen besitzen, ob sie demgemäss im Stande sind, Furcht und Mitleid im Gemüthe des Beschauers zu erwecken und diejenige Reinigung der Leidenschaften (Katharsis) in uns zu bewirken, welche das wahrhaft Tragische in uns hervorbringt? und die zweite, welche von der Art der Beantwortung dieser ersteren abhangt, ist die, ob und in wiefern diese Darstellungen sittlich und damit auch ästhetisch gerechtfertigt sind, oder ob der Künstler mit denselben die Grenzen dessen überschritten hat, was einer edlen Kunst darzustellen erlaubt ist?

Zur Beantwortung der ersteren Frage gehn wir von einem Satze des Aristoteles aus. Aristoteles fordert vom tragischen Helden, damit sein Schicksal uns Furcht und Mitleid, die tragischen Affecte, errege, ein gewisses Mass von Gleichartigkeit mit uns selbst und bestreitet, dass weder der ganz gute noch der ganz böse Mensch ein tragischer Held im echten Wortsinne sein könne. Mit vollem Rechte ist von den Erklärern des antiken Ästhetikers dieser Satz dahin ausgedehnt worden, dass nur derjenige, welcher mit uns unter gleichen oder ähnlichen sittlichen Bedingungen handelt und leidet, Gegenstand des tragischen Interesses sein, Furcht und Mitleid erwecken könne, weil wir nur sein Handeln und Leiden auch für uns als möglich empfinden. Namentlich aber können uns die verderblichen Handlungen und die Leiden von Wesen eines sittlich niedrigeren Ranges nur Mitleid, nicht auch Furcht einflössen, mithin nur betrübend, nicht aber tragisch wirken. Wenn nun aber der Barbar dem Griechen gegenüber ein Wesen sittlich niedrigeren Ranges ist, wenn das Pathos, das ihn in's Verderben treibt, ein solches ist, dem der Grieche nicht unterliegt, dem unterliegend der Grieche aufhören würde Grieche und des Griechenthums würdig zu sein, muss da nicht diesem Barbarenpathos und diesem Barbarenuntergange die eine wesentliche Bedingung des Tragischen abgesprochen werden? Fast könnte man geneigt sein, diese Frage zu bejahen. Und dennoch gebe man sich vor den Statuen selbst Rechenschaft darüber, ob wir mit dem Leiden und mit dem Tode dieser Barbaren nur Mitleid fühlen wie mit dem Leiden und dem Tode eines Thieres, ob sie nur betrübend, nicht auch tragisch auf uns wirken, und schwerlich wird

man das Letztere läugnen können. Die Lösung dieses scheinbaren Widerspruches liegt darin, dass, wenngleich wir empfinden, dieses Pathos der baren Verzweiflung, des gänzlichen Vergessens und Aufgebens seiner selbst, diese schrankenlose Entfesselung der blinden Leidenschaft könne nur bei solchen Menschen zur vollendeten Thatsache werden, die sittlich niedriger stehn als wir, die Keime dieses Pathos, die Elemente dieser Leidenschaft in unser Aller Busen liegen, dass sie in der Menschennatur schlechthin begründet sind, und dass die Macht der Civilisation dazu gehört, um diese Keime nicht zur vollen Entwickelung gelangen zu lassen. Dies aber begründet die von Aristoteles für die tragische Person mit Recht geforderte Gleichartigkeit der Barbaren mit dem Griechen und mit uns, und deswegen wirkt ihr Pathos, ihr Handeln und Leiden tragisch auf uns, so wie das Pathos und der Tod eines Verbrechers tragisch auf uns wirkt, weil der Keim und die Möglichkeit des Verbrechens allgemein menschlich ist.

Trotzdem aber werden wir niemals läugnen können, dass diese leidenden und sterbenden Barbaren nicht eigentliche tragische Helden sind, trotzdem müssen wir fortfahren zu behaupten, dass sie einen minder würdigen Gegenstand der bildenden Kunst abgeben, als leidende und sterbende Menschen eines höheren sittlichen Ranges, grade so wie die Hinrichtung eines Verbrechers, trotz aller tragischen Elemente, die sie enthalten mag, ein minder würdiger Gegenstand der Darstellung sein würde, als der Schlachtentod eines Helden. Und somit würden wir uns genöthigt sehn, in der Wahl eben dieses Gegenstandes ein Abweichen der Kunst von dem Gebiete anzuerkennen, welches ihr nach sittlichen und ästhetischen Grundsätzen als das ihr eigene, würdige, im strengeren Sinne erlaubte zusteht, würden wir erklären müssen, dass die Kunst von Pergamos, obwohl sie das Gebiet der Gegenstände der Plastik in erfolgreicher Weise erweitert, obgleich sie das von ihr geschaffene Neue mit genialer Kraft zu durchdringen, ihre Werke aus der Sphäre des fremdartig Merkwürdigen in diejenige des menschlich Bedeutenden zu erheben gewusst hat, dennoch eine entartete, weitere Entartung vorbereitende sei. Hüten wir uns, den Meistern nicht Unrecht zu thun! Ja, wenn diese Barbaren, wie wir sie besitzen, ausschliesslich und für sich den Gegenstand der Künstler gebildet hätten, wenn wir sie als um ihrer selbst willen gemacht betrachten dürfen, so würde ich nicht bedenklich sein, den oben bezeichneten Tadel mit seiner ganzen Schärfe gegen die pergamenische Kunst auszusprechen; aber wesentlich anders gestaltet sich die Sache, wenn wir uns erinnern, dass diese Einzelgestalten die Theile eines grösseren Ganzen waren, einer ausgedehnten Gruppe, deren Gegenstand der Sieg des Attalos und des Griechenthums, der Civilisation über die Barbarei, eines Triumphdenkmals der Niederlage und der Vernichtung der gallischen Horden war. Wir kennen diese Composition in ihrer Ganzheit allerdings nicht, und besitzen auch weder litterarisch noch monumental die nöthigen Hilfsmittel zu ihrer Reconstruction, obgleich sich einzelne Theile derselben, wie z. B. Scenen des Kampfes fast von selbst verstehn, und obgleich uns die erhaltenen Theile auch von Seiten der Composition und in Rücksicht auf ihr Verhältniss zu der ganzen Darstellung für diese das günstigste Vorurteil erwecken. Welch ein tiefgeschöpfter Gedanke ist es z. B., der sich in dem einsam auf seinem Schilde verblutenden Gallier ausspricht: ihn bedrängt unmittelbar kein siegreicher Gegner, aber so allgemein ist der panische Schrecken der Niederlage, dass er Alle, auch die

von dem Mittelpunkte der Entscheidung Entfernteren gleichmässig ergreift. Durch kein anderes Mittel hätte der Künstler die Allgemeinheit des Untergangs der Gallier in gleichem Masse fühlbar machen können. Verzichten wir aber auch auf eine Reconstruction der gesammten Gruppe aus unserer Phantasie, welche den Flug derjenigen des alten Meisters nie erreichen würde, so genügt die blosse Thatsache ihres Vorhandengewesenseins, die Kenntniss ihres Gegenstandes im Allgemeinen und nach seinem Hauptzweck, um uns die erhaltenen Theile als solche, im Verhältniss zum Ganzen in durchaus anderem Lichte erscheinen zu lassen, als sie uns erscheinen würden, wenn wir sie als alleinbestehend betrachteten. Der ästhetische und sittliche Schwerpunkt der Darstellung fällt nun nicht mehr auf diese unterliegenden Barbaren, sondern auf die siegenden Griechen, nicht auf die verzweifelnden Gallier, sondern auf die triumphirenden Hellenen concentrirt der Künstler unsere Theilnahme und unser Interesse. Während es, hätten die Barbarenstatuen allein bestanden, die Aufgabe des Künstlers gewesen wäre, vor Allem das Menschliche in den Barbaren und in ihrem Pathos herauszubilden, und während man ihm dann immer sagen konnte: du hättest würdigere Gegenstände deiner Darstellung finden können, als das Menschliche in dieser rauhen und rohen Gestalt, und würdest uns durch ein reineres und edleres Menschliche tragischer bewegt haben, war es hier seine Aufgabe, ganz speciell das Barbarische als Gegensatz zum Hellenischen in seiner erschreckenden Gestalt und mit seiner fürchterlichen Leidenschaft darzustellen, denn er sollte ja veranschaulichen wie alle diese rohe Kraft, wie alle diese zügellose Leidenschaft von der Überlegenheit des hellenischen Geistes und der hellenischen Sittigung vernichtet wurde; furchtbar, gewaltig, imposant musste er seine Barbaren zeigen, weil sonst der Sieg über dieselben der Verherrlichung nicht werth gewesen wäre; dass er sie aber trotzdem, trotz aller Fremdartigkeit und Wildheit noch mit so viel Menschlichkeit begabt hat, dass sie nicht der Gegenstand unseres Abscheues und Entsetzens wie wilde Bestien, sondern derjenige unserer Theilnahme werden können, das zeigt ihn als einen fein und tiefempfindenden Künstler und giebt uns eine Ahnung davon, wie edel und gross diesen Überwundenen gegenüber seine siegenden Hellenen erschienen sein mögen.

So aufgefasst und beleuchtet werden uns nun die Schöpfungen der pergamenischen Künstler erst als echte Kunstwerke im besten Sinne und zugleich als echte historische Kunstwerke erscheinen, als solche, bei denen der ideale Gehalt die Eigenthümlichkeit der Form bedingte und die Eigenthümlichkeit der Form den idealen Gehalt voll und rein ausdrückte, als solche, die keines Commentars bedurften, keine geschichtliche Kenntniss beim Beschauer voraussetzen, sondern die man nur zu sehn braucht, um sie aus sich selbst heraus zu begreifen und zu würdigen, als solche endlich, die nicht ein zufälliges und gleichgiltiges Moment einer historischen Begebenheit, eine geschichtliche Anekdote zum Inhalte haben, sondern eine Thatsache von weltgeschichtlicher und von sittlich grosser Bedeutung. Und nur Kunstwerke, die alle diese Bedingungen erfüllen, sind historische Kunstwerke; lassen sie eine oder die andere dieser Forderungen unerfüllt, so sinken sie auf die Stufe der Illustrationen hinab.

Bedenken wir nun, dass die pergamenische Kunst nicht nur die Galliersiege des Eumenes und Attalos, sondern auch andere historische Begebenheiten, so z. B. für

die Burg von Athen die Schlacht bei Marathon darstellte, und dürfen wir glauben, dass dies in eben der grossartigen, echt historischen und idealen Weise geschah, die uns für eine Darstellung der Galliersiege durch die erhaltenen Barbarenstatuen verbürgt wird, so werden wir anzuerkennen haben, das Pergamos in der dürren Periode des Hellenismus eine Kunstblüthe hervorgetrieben hat, die sich fast mit der grössten und erhabensten Entwickelung der früheren Perioden in eine Reihe stellen darf. Und somit bleibt uns nur noch zu untersuchen übrig, auf welchen Elementen der früheren Leistungen der griechischen Plastik diese neue Entwickelung beruht und anzudeuten, wie sie auf die spätere Kunst eingewirkt hat.

Denn, obgleich wir mit Nachdruck hervorgehoben haben, dass die Werke der pergamenischen Künstler ein Neues in die griechische Plastik einführten, wollten wir damit keineswegs behaupten, dass diese eigenthümliche Entwickelung mit früheren in keinem Zusammenhange stehe, da wir im Gegentheil der Ansicht sind, dass sich diese Leistungen als eine sehr natürliche Consequenz der Bestrebungen erklären lassen, welche die griechische Plastik seither verfolgt hat.

Vergegenwärtigen wir uns ihren Entwickelungsgang in ganz grossen Zügen, so finden wir, dass die griechische Plastik vom Götterbilde als ihrer frühesten Leistung ausgehend, sich zunächst bestrebt dieses in immer naturwahreren, der Wirklichkeit nachgeahmten Formen auszuprägen, während sie jedoch nach einer Durchbildung individueller Götterpersönlichkeit erst dann und in dem Masse zu ringen beginnt, wie sie sich durch fortdauernde Übung von der realistischen Naturnachahmung im Detail emancipirt hat und die Formen des menschlichen Körpers in freierer Weise zum Ausdruck eines Ideals zu verwenden weiss. Diese Bestrebungen der zur Höhe aufstrebenden Kunst vollendet die Schule des Phidias, welche aber die Körperformen durchaus nur zu Trägern eines übersinnlichen Inhalts macht, und eben weil sie ein Übermenschliches und Übersinnliches in menschlichen und sinnlichen Formen vergegenwärtigen will, diese letzteren von aller Bedingtheit individueller Existenz reinigen und zu allgemeinen Typen einer bedingungslos erhöhten Menschlichkeit ausprägen muss. Eine parallele Entwickelung hatte die Darstellung des real Menschlichen durchgemacht, welche, von der Bildung nicht porträtähnlicher, also nicht persönlich individueller Ehrenstatuen sich zu jenen freieren Schöpfungen erhoben hatte, in denen Myron das physische Leben, Polyklet die physische Schönheit des Menschen in der höchsten und normalsten Entwickelung zur Anschauung brachte, während auch die Porträtbildnerei noch dahin strebte, die individuellen Züge zu idealisiren, d. h. dem absolut Menschlichen so weit zu nähern, wie dies immer möglich war.

Nach der Zeit der ersten grossen Kunstblüthe sehn wir dagegen die Plastik einen anderen, fast den entgegengesetzten Weg der Fortbildung des Inhalts und der Form der Darstellung einschlagen, einer Fortbildung, die wir als das weitere und immer weitere Hervortreten des Subjectivismus und des Individualismus in Skopas und Praxiteles und in Lysippos kennen gelernt haben. In den Götterbildern wird nicht mehr die Verkörperung eines absolut Übermenschlichen, sondern die Darstellung eines in bestimmter Richtung gesteigerten Menschlichen angestrebt, während daneben das Menschliche selbst in den verschiedenen Erscheinungsformen seiner bedingten und von wechselndem Pathos bewegten Existenz immer mehr Raum gewinnt und die Por-

trätbildnerei im Gegensatze zu der früher geübten vor Allem nach der Herausbildung des individuell Charakteristischen strebt.

Mit dieser Tendenz des wachsenden Subjectivismus und Individualismus, welche sich durch alle im Einzelnen mannigfach verschiedenen Bestrebungen der Plastik der letztvergangenen Periode constant hindurchzieht, steht nun die Kunst der pergamenischen Schule im vollkommensten Einklange, ja diese Gesammttendenz finden wir in ihren Schöpfungen recht eigentlich gegipfelt und vollendet. Das Neue, welches die pergamenischen Meister in die Kunst einführen, beruht ja durchaus sowohl in den Formen wie in dem diese Formen bedingenden geistigen Gehalt der Darstellungen auf der umfassendsten Charakterisirung des individuell bedingten menschlichen Daseins; denn, mögen auch die in Pergamos dargestellten Barbaren nicht als blosse oder beliebige einzelne Individuen des gallischen Stammes erscheinen, so sind sie doch nimmer etwas Anderes als dessen auserlesene Repräsentanten, fast möchte ich sagen: des vollendeten Charakterismus wegen auserlesene Exemplare, fern von allem typisch Idealisirten, welches uns in nicht seltenen späteren Barbarendarstellungen entgegentritt, in denen die fremden Völker in ihrer Gesammtheit repräsentirt werden sollen, und in denen eben deshalb die in den Gallierstatuen von Pergamos so eminente Individualität durchaus zurücktritt. So am vollkommensten in der von Göttling Thusnelda getauften Statue in Florenz, welche, wie mir scheint, Brunn mit dem allergrössten Recht vielmehr Germania devicta, eine Personification des besiegten Germaniens selbst nennt; so aber auch in zahreichen anderen, Länder, Städte, Provinzen, Volksstämme in ihrer Gesammtheit und deshalb in allgemeinen Charakterismen darstellenden Statuen. Vollendet und gegipfelt aber nenne ich die Gesammttendenz des Individualismus in den pergamenischen Werken einmal deshalb, weil dieselbe in ihnen in der unbestreitbarsten Nothwendigkeit erscheint, und sodann deshalb, weil der Individualismus in diesen Werken als Träger des Historischen und des im Historischen ethisch Bedeutsamen in seinen schönsten Erfolgen, ja gleichsam in seinem Triumphe über den typisch schaffenden Idealismus sich darstellt.

Was nun endlich die Einwirkungen der pergamenischen Kunst auf diejenige späterer Epochen anlangt, so fehlen uns freilich die Mittel, ihren Einfluss von Anfang an und in ununterbrochener Folge nachzuweisen; aber gewiss beruhen die schon im Vorstehenden im Allgemeinen erwähnten zahlreichen und zum Theil in hohem Grade bedeutenden Darstellungen fremder Stämme ohne alle Frage auf den Leistungen der pergamenischen Meister. Diesen Vorbildern verdanken aber weiter auch manche dieser späten Barbarendarstellungen, sofern sich in ihnen der Realismus in der Form mit der Bedeutsamkeit des geistigen Gehalts verbindet und sofern dieselben im dramatischen Zusammenhange gewisser Handlungen, wie z. B. der Bestrafung des Marsyas zu Rollen verwendet werden, die entweder nur durch sie oder wenigstens durch sie am besten und vollständigsten vergegenwärtigt werden können, ihre berechtigte Existenz und ihren eigentlichen Werth. Und endlich ist es nicht zu viel gesagt, wenn Brunn behauptet, dass diejenige Kunstrichtung, welche wir als die römische der Kaiserzeit anzuerkennen pflegen, sich an keine enger als an die pergamenische anschliesst. Und wenngleich, wie wir im Verlaufe dieser Betrachtungen sehn werden, die Leistungen dieser Kunstrichtung sich nicht auf der Höhe derjenigen von Pergamos halten, wenngleich sie vielmehr in mehr als einem

Betracht als Veräusserlichung und Entartung der ursprünglichen Bestrebungen und Schöpfungen sich darstellen, so bleibt nichtsdestoweniger die kunstgeschichtlich grosse Bedeutsamkeit der pergamenischen Kunst unangetastet stehn.

ZWEITES CAPITEL.

Die rhodische Kunst.

Neben den verschiedenen Monarchien dieser Zeit steht von griechischen Freistaaten fast allein derjenige der Insel Rhodos durch seinen auf politischer Neutralität und einem weitausgedehnten blühenden Handel begründeten Reichthum ebenbürtig da, und von allen unabhängigen Gemeinwesen besitzt Rhodos allein in der Periode des Hellenismus die Mittel, um die durch Lysippos' Schüler Chares von Lindos, den Meister des Sonnenkolosses dahin verpflanzte Kunst in wirksamer Weise zu fördern und zu pflegen. Von einem früheren Kunstbetrieb auf Rhodos ist uns so gut wie Nichts bekannt, und wenngleich wir den zu allen Zeiten blühenden Inselstaat auch in früheren Perioden keineswegs von Kunstliebe und Kunstthätigkeit entfernt zu denken haben, so hat derselbe doch bis auf die Periode, in der wir mit unsern gegenwärtigen Betrachtungen stehn, in keiner Weise eine hervorragende Rolle weder in der Litteratur- noch in der Kunstgeschichte gespielt, weder bedeutende Künstler selbst hervorgebracht, noch auswärtige in bemerkenswerther Weise beschäftigt. Der Aufschwung rhodischer Kunstliebe scheint gegen das Ende der vorigen Periode zu beginnen und offenbart sich zunächst durch grössere Bestellungen bei berühmten auswärtigen Meistern, so der Statue des Sonnengottes auf seinem Viergespann bei Lysippos und der fünf uns leider dem Gegenstande nach nicht bekannten Statuen bei Bryaxis. Mit diesem Erwachen eines regeren Kunstgeistes dürfte es dann im Zusammenhang stehn, dass ein talentvoller Rhodier wie Chares sich in Lysippos' Lehre begiebt, aus der heimkehrend er sein staunenswerthes Kolossalwerk verfertigt, durch welches er die Kunst in seinem Vaterlande eingebürgert zu haben scheint. Ein hundert andere, wahrscheinlich von rhodischen Künstlern gearbeitete Kolosse auf Rhodos, von denen Plinius sagt, dass sie, obwohl kleiner als derjenige des Chares, doch auch jeder für sich genügt haben würde, um den Aufstellungsort berühmt zu machen, scheinen zu bezeugen, dass das Beispiel des Chares in hohem Grade anregend wirkte und vielfältige Nachahmung fand und, da diese Kolosse aller Wahrscheinlichkeit nach öffentlich aufgestellte Weihebilder der Schutzgötter waren, dass der reiche Staat das Seinige that, um den jungen heimischen Kunstbetrieb so viel an ihm lag, zu unterstützen und zu fördern. Daneben aber finden wir in einer Reihe rhodischer Inschriften aus dieser Zeit bis in den Beginn der römischen Kaiserherrschaft die Zeugnisse, dass nicht wenige Künstler auch von Privaten und zu Privatzwecken beschäftigt wurden. Diese Inschriften, welche Ross gesammelt hat, und

die auch in Brunn's Künstlergeschichte wieder abgedruckt und im Einzelnen besprochen sind, lehren uns Künstler kennen, welche zum Theil geborene Rhodier waren, zum Theil anderen, namentlich kleinasiatischen Städten angehörten, aber in Rhodos und für Rhodos thätig oder daselbst angesiedelt und eingebürgert waren. Aus mehren dieser Inschriften können wir die Gegenstände der Darstellung entnehmen, und wir finden, dass diese vorwiegend Porträts, namentlich solche von Priestern waren, was auch dadurch bestätigt wird, dass Plinius einige der inschriftlich bekannten Künstler erwähnt und unter ihren Werken als Gegenstände neben Jägern, Bewaffneten und Athleten auch Opfernde nennt, die wir mit den Priesterstatuen zu identificiren alle Ursache haben. Bei anderen Inschriften lassen die Grössen der Basen auf andere Gegenstände, namentlich auf Gruppen schliessen.

Wenngleich wir nun weit davon entfernt sind, alle oder auch nur einige dieser Künstler für hervorragende Meister oder für schöpferische Genien zu halten, so bleibt die Thatsache des Vorhandenseins einer so bedeutenden Zahl von Künstlern auf Rhodos gegenüber der Armuth anderer Orte schon an und für sich bedeutsam. Sie verbürgt uns einen ausgedehnten Betrieb der Kunst, der, wo er nicht durch den Willen eines Herrschers decretirt und mit den eben vorhandenen Kräften gleichsam zwangsweise gefördert wurde, die nöthige und natürliche breite Grundlage für die Leistungen höher begabter Individuen bildet. Der rege Kunstbetrieb auf Rhodos aber gewinnt dadurch an kunsthistoricher Wichtigkeit, dass er die Angehörigen fremder Orte als betheiligt zeigt deren Thätigkeit sich in ihm centralisirt, und dass von ihm hinwiederum die Einflüsse und Anregungen auf einen weiteren Kreis hinaus wirken. Wir werden hierauf im folgenden Capitel bei der Besprechung der Künstler von Tralles zurückkommen, deren grosses Hauptwerk, der sogenannte „farnesische Stier" auf Rhodos aufgestellt war, von wo er nach Rom in Asinius Pollios Besitz gelangte, ein Werk, das wahrscheinlich auf Rhodos selbst und für Rhodos gearbeitet wurde, und das mit dem Hauptwerke rhodischer Künstler, dem Laokoon, eine so innige Verwandtschaft zeigt, wie keine zweite Antike. Einstweilen halten wir uns aber an die einheimischen Künstler von Rhodos, von denen wir freilich ausser den Meistern des Laokoon nur einen, Aristonidas, etwas näher besprechen zu müssen glauben, da sich an seine Statue des reuigen Athamas ein besonderes Interesse anknüpft. Dieser Heros hatte der Sage nach, durch Here in Wahnsinn versetzt, seinen Sohn Learchos ermordet, worauf er, als ihn die Göttin aus der Verblendung wieder befreite, ähnlich wie Aias über die im Wahn begangene That in die tiefste Reue und Scham versank. In dieser Situation dasitzend hatte ihn Aristonidas gebildet und zwar soll er, nach Plinius' Angabe, Eisen zu seinem Erz gemischt haben, um durch die Rostfarbe des ersteren, wie sie durch den Glanz des Erzes durchschimmerte, die Röthe der Scham darzustellen. Das technische Verfahren unterliegt begründeten Zweifeln [23]), doch kommt darauf an sich Nichts an, da Aristonidas dieselbe Wirkung, die Plinius vielleicht irrthümlich dem Eisenrost zuschreibt, durch einen Überschuss von Kupfer in seiner Bronze vollkommen erreichen konnte, und da uns am wenigsten diese technische Spielerei, welche an diejenige Silanion's in der Darstellung seiner todesbleichen Iokaste (oben S. 59) erinnert, das Werk des rhodischen Künstlers interessant und wichtig macht. Das Interesse und die Wichtigkeit desselben beruht viel-

mehr auf der Wahl des Gegenstandes, einerseits weil dieser ein solcher ist, der unseres Wissens bisher von der griechischen Plastik noch nicht behandelt worden war, der uns also die rhodische Kunst im Gegensatze zu dem allgemeinen Treiben der Periode bestrebt zeigt, Neues aufzusuchen und aus sich selbst heraus zu gestalten, andererseits weil die Darstellung eine durchaus pathetische ist, welche auf Anregungen der tragischen Poesie beruht. Denn die Geschichte von Athamas ist, so weit wir sehn können, erst durch die Tragödie, durch Äschylos und Sophokles ausgebildet und zu Ruhm und Ansehn gebracht worden. Alles dieses aber, die Neuheit des Gegenstandes, das Hochpathetische der Darstellung und das Zurückgreifen auf die Tragödie als Quelle derselben findet sich zusammen wieder in dem Hauptwerke der rhodischen Künstler, im Laokoon und in demjenigen der auf Rhodos arbeitenden trallianischen Meister, dem farnesischen Stier, während wir in früheren wie in späteren Zeiten ein ähnliches Verhältniss zur tragischen Poesie nur bei sehr wenigen Werken der Plastik finden, die ihre Schöpfungen vielmehr überwiegend auf das Epos und daneben in einzelnen Fällen auf die local fortlebende Heldensage gründet.

Unter den übrigen rhodischen Bildnern zweiten Ranges würde demnächst Philiskos, von dem eine Reihe von Götterbildern die Porticus des Metellus schmückte, eine auszeichnende Hervorhebung verdienen, wenn es nicht aus mehren Gründen wahrscheinlich wäre, dass dieser Künstler dem folgenden Zeitraum angehört, dessen Darstellung wir die Besprechung seiner Werke vorbehalten. Die übrigen Künstler von Rhodos aus dieser Periode erscheinen nicht so bedeutend, dass wir sie nicht füglich nach einer allgemeinen Erwähnung und unter Verweisung auf die Detailbehandlung in Brunn's Künstlergeschichte (1. S. 459 ff.) übergehn dürften. Dagegen concentriren wir unsere ganze Aufmerksamkeit auf Agesandros, Athanodoros und Polydoros, die Meister des Laokoon[24]).

Als diese kennen wir die drei Künstler nur aus der einen Stelle des Plinius, welche uns ihrem übrigen Inhalte nach weiterhin beschäftigen wird, dagegen erscheinen zwei der drei angeführten Namen, Agesandros und Athanodoros in einigen Inschriften wieder, von denen zwei, welche aus römischer Kaiserzeit stammen, augenscheinlich aber Copien älterer Originale sind, Athanodoros, den Sohn des Agesandros als Künstler nennen, während eine dritte auf Rhodos selbst gefundene auf der Basis einer Ehrenstatue steht, welche die Bürger von Lindos nebst anderen Auszeichnungen dem Athanodoros, Agesandros Sohne wegen kirchlicher und bürgerlicher Verdienste zuerkannten. Die Übereinstimmung auch des Vaternamens erlaubt uns hier an den einen Künstler des Laokoon zu denken, Agesandros also ist der Vater, Athanodoros sein Sohn, und, obwohl der dritte dieser Künstler, Polydoros, nirgend wieder vorkommt, lassen uns die Inschriften im Zusammenhange mit der Stelle des Plinius mit Wahrscheinlichkeit schliessen, dass auch Polydoros Agesandros' Sohn gewesen sei, während die wiederholte alleinige Nennung des Athanodoros uns berechtigt, diesen als den begabtesten und bedeutendsten der drei am Laokoon gemeinsam arbeitenden Meister zu betrachten.

Bevor wir uns jetzt zu einer eingehenden Betrachtung der Gruppe des Laokoon und zu dem Versuche ihrer ästhetischen und kunstgeschichtlichen Würdigung wenden, müssen wir zwei Vorfragen erledigen, nämlich erstens: ist die Gruppe, die, 1506 gefunden, jetzt im Vatican steht, das Original oder eine Copie? und zwei-

tens: giebt es ein directes, d. h. äusseres Zeugniss für die Entstehungszeit des Werkes?

Anlangend die Entscheidung der ersteren Frage kommen folgende Punkte zur Erwägung. Plinius, der einzige alte Schriftsteller, welcher das Werk der rhodischen Meister erwähnt, giebt an, dasselbe habe in seiner Gesammtheit aus einem Steinblock bestanden. Dies ist bei der Gruppe, welche wir besitzen, sicher nicht der Fall, schon Michel Angelo hat drei Stücke entdeckt, Raphael Mengs unterschied deren fünf, Petit-Radel sechs, und diese sechs Stücke sind denn auch unzweifelhaft nachzuweisen. Hält man demnach an Plinius' Ausspruch als ausgemachter Wahrheit fest, so muss man die Gruppe im Vatican für eine Nachbildung erklären. Allein die Fügung der einzelnen Stücke ist so vorzüglich und accurat, dass noch heutigen Tages eine sehr genaue Betrachtung dazu gehört, um dieselbe zu erkennen, und dass, wie im Vorstehenden angedeutet, Jahrhunderte vergangen sind, bis man die wirkliche Zahl der Stücke erkannt und nachgewiesen hat. Schon hiernach würden wir vollkommen berechtigt sein anzunehmen, Plinius habe sich getäuscht und den Schein, es sei ein Marmorblock, für Thatsache angenommen; aber es kommt noch hinzu, dass die ganze Stelle des alten Schriftstellers so schwülstig und rhetorisch prunkend ist, so augenscheinlich darauf angelegt, die Gruppe des Laokoon in jeder Hinsicht als ein Wunder der Kunst darzustellen, dass wir nicht zu fürchten brauchen, wir treten Plinius zu nahe, wenn wir annehmen, er habe sich in dem Satze: die Künstler machten den Vater und die Söhne und der Schlangen wunderbare Knoten, Alles aus einem und demselben Steinblock, zu einer Ungenauigkeit fortreissen lassen. Es müssten also bedeutende weitere Argumente sich finden, um uns glauben zu machen, dass wir nicht das Original der rhodischen Meister vor uns haben. Gar keinen Anspruch auf Gewicht hat dasjenige, welches man aus der angeblichen Nichtübereinstimmung des Fundorts unserer Gruppe mit dem Aufstellungsort derselben bei Plinius ableiten könnte. Nach Plinius stand die Gruppe im Palaste des Kaisers Titus[25]) auf dem Esquilin, nach einer alten, noch jetzt vielfach geglaubten und wiederholten Sage wäre die vaticanische Gruppe in den Thermen desselben Kaisers gefunden; man zeigt sogar in den sogenannten camere esquiline das Gemach und die Nische, in welcher dieselbe gestanden haben soll. Aber erstens ist diese Nische viel zu klein für die Gruppe, zweitens geben der Auffindung gleichzeitige Schriftsteller einen anderen, allerdings benachbarten Auffindungsort in den sogenannten sette sale an, und drittens ist von Thiersch[26]) auch aus inneren Gründen erwiesen worden, dass der Laokoon an dem von der Sage bezeichneten Orte nie gestanden haben kann, während der wirkliche Auffindungsort mit der Lage des Tituspalastes übereinstimmt.

Bedeutender erscheint auf den ersten Blick das gegen die Originalität der jetzt vorhandenen Gruppe aus dem Fehlen der Künstlerinschrift zu entlehnende Argument. Dies Fehlen einer Inschrift mit den Namen der Künstler ist ohne Zweifel auffallend, man sollte erwarten, dass die Meister eines so bedeutenden und dabei dem Gegenstande nach so durchaus neuen Werkes kaum versäumt hätten, sich an demselben zu nennen, und namentlich müssten dies diejenigen als wahrscheinlich betrachten, welche das Werk in die Zeit des Titus ansetzen. Denn, obgleich in älterer Zeit keineswegs alle plastischen Arbeiten mit dem Namen des Künstlers bezeichnet wurden, so wird doch die Beifügung des Künstlernamens im Verlaufe der Zeit immer

gebräuchlicher, und scheint namentlich in der römischen Kaiserzeit, ausser bei Porträtstatuen bei solchen Einzelwerken — von architektonischen Gruppen kann nicht die Rede sein —, die Anspruch auf Originalität machen, Regel zu sein. Dennoch ist der Gedanke an eine hier stattfindende Ausnahme, auffallend wie er sein mag, nicht gradezu abzuweisen; aber es ist auch möglich und bei der Annahme, der Laokoon sei lange vor Titus' Zeit in Rhodos gemacht und von dort nach Rom versetzt worden, wie der farnesische Stier, sogar nicht unwahrscheinlich, dass eine Künstlerinschrift ursprünglich vorhanden, aber auf einer Basis angebracht gewesen sei, die, als einen Marmorblock von bedeutendem Gewicht und verhältnissmässig geringem Interesse für den späteren Besitzer des Kunstwerkes mitzuschleppen man füglich Anstand genommen haben mag. Gleiches gilt von dem farnesischen Stier, der ebenfalls keine Künstlerinschrift trägt. Aus dieser Annahme würde sich denn auch Plinius' Angabe, die Meister des Laokoon seien weniger allgemein bekannt gewesen als andere Künstler, in sehr natürlicher Weise erklären.

Endlich aber kann gegen die Ansicht, der vaticanische Laokoon sei das Originalwerk, noch geltend gemacht werden, dass theilweise Wiederholungen der Gruppe existiren[27]. Und zwar: 1) Kopf, Brust und ein Theil des rechten Armes des Vaters, ehemals in Villa Farnese, jetzt in Neapel; 2) Bruchstücke von den Beinen desselben und von den Schlangen, welche Pirro Ligorio erwähnt und von denen er angiebt, sie seien in grösserem Masstabe gearbeitet, als die ganze Gruppe; 3) dergleichen Fragmente der Arme und Beine, von denen Flamminio Vacca redet; 4) ein Kopf in der Villa Litta zu Lainata bei Mailand, und 5) ein Kopf im Museum des Herzogs von Ahremberg in Brüssel. Allein keine dieser Wiederholungen kann mit irgendwelcher Berechtigung als älter denn die Gruppe bezeichnet werden; der grössere Masstab der von Ligorio erwähnten Bruchstücke und der Umstand, dass er dieselben schöner findet als die entsprechenden Theile der Gruppe, beweist Nichts; der Kopf in der Villa Litta ist augenscheinlich eine freilich antike, aber späte Copie, und derjenige in Brüssel ein Werk von zweifelhafter Echtheit, das Welcker für eine Arbeit des 16. Jahrhunderts hält. Da nun aber das Vorhandensein eines Kunstwerks in mehrfachen Wiederholungen an sich gegen die Originalität eines der vorhandenen Exemplare Nichts beweist, so kann auch dem letzten Argument gegen die Annahme, unser Laokoon sei das Original, kein Gewicht beigelegt werden, während andererseits die Übereinstimmung seines Fundorts mit dem antiken Aufstellungsort in Rom und ferner die weiter unten darzulegende bewusste Eigenthümlichkeit der Technik, welche von Copistenmanier weit entfernt ist, mit Entschiedenheit dafür sprechen, dass wir in der That im Vatican das von Plinius besprochene Original der drei rhodischen Meister vor Augen haben.

Wir wenden uns zu unserer zweiten Vorfrage: giebt es eine directe Zeitbestimmung für die Entstehung des Laokoon? Die meisten meiner Leser werden wissen, dass dieses eine der brennendsten Streitfragen der ganzen alten Kunstwissenschaft ist, eine Streitfrage, über welche sich die Archäologen seit Winkelmann in zwei ansehnliche Heerlager getheilt haben. Ob es zwischen diesen beiden Heerlagern jemals zu einer Ausgleichung kommen werde und könne, ist eben so wenig abzusehn, wie vor der Hand vorausgesagt werden kann, welcher der beiden Parteien, wenn nicht durch die Überzeugung der Gegner, so doch in der öffentlichen Meinung der Sieg

zuerkannt werden mag; aber gewiss ist gegenwärtig noch an keine Ausgleichung zu denken, vielmehr erscheint es jetzt noch als die unbedingte Pflicht der Mitglieder des einen wie des anderen Heerlagers ihre Fahne hoch zu halten und zwar deshalb, weil von der Ansicht über die Entstehungszeit des Laokoon die Gesammtansicht über den Entwickelungsgang der Kunst in dem Zeitraume von Alexander bis zu den Antoninen unmittelbar abhangt.

Der Überzeugung von der bezeichneten Pflicht gemäss werde auch ich verfahren; wenn ich aber auf diesem Punkte weniger als auf irgend einem meiner ganzen Darstellung es wage, das Resultat meiner Studien, die Summe meiner Überzeugung bar und blank wie eine infallibele Lehre oder wie ein Orakelwort hinzustellen, sondern wenn ich meine Gründe angebe und die Gründe der Gegner zu widerlegen suche, so geschieht dies deshalb, weil ich mir meine Leser nicht als Knaben vorstelle, denen gegenüber ich allenfalls den Magister spielen und unbedingten Glauben an meine überlegene Weisheit fordern könnte, sondern als ein Publicum denkender und selbst urteilender Männer, und weil ich glaube, dass ein Publicum denkender und selbst urteilender Männer, wenn sie auch nicht Fachgelehrte sind, das Recht hat, von dem zu ihm redenden Schriftsteller zu verlangen, dass er ihm sage, um was es sich bei grossen wissenschaftlichen Streitfragen handelt und in welchem Stadium der Kampf der Meinungen sich befindet. Einem Publicum, wie dasjenige, welches ich mir als das meine denke, gegenüber ist k e i n Schriftsteller zu einem blossen Absprechen und alleinigen Aussprechen seiner Ansicht berechtigt, wenn die Sache, um die es sich handelt, streitig ist, von einem solchen Publicum aber kann wiederum der Schriftsteller erwarten und muss er verlangen, dass dasselbe vor sich selber Achtung genug besitze, um den ihm vorgelegten Gründen einer Ansicht zu folgen und nicht allein nach dem Resultat einer Parteiansicht zu greifen.

Doch jetzt zur Sache! Die vorstehend angegebene Frage: giebt es für den Laokoon eine directe ausserhalb des Werkes selbst gelegene Zeitbestimmung? wird von der einen Hälfte der Archäologen bejaht, und zwar dahin bejaht: in der Stelle des Plinius, die von Laokoon handelt, ist bezeugt, dass der Laokoon in Rom zu Titus' Zeit und für den Palast des Titus, wo er aufgestellt war, gemacht worden ist; von der anderen Hälfte der Archäologen wird diese Frage verneint, und zwar dahin verneint: in der Stelle des Plinius ist keine Zeitbestimmung für die Entstehung des Laokoon enthalten. Um die Stelle des Plinius nämlich und ihre Auslegung dreht sich einzig und allein der Streit, da diese einzig und allein die Gruppe des Laokoon behandelt; nothwendiger Weise also müssen wir von der Stelle des Plinius ausgehn, die ich bis auf den einen streitigen Ausdruck in einer buchstäblich genauen Übersetzung mittheile. Zu ihrem Verständniss ist Folgendes vorzubemerken: Plinius hat im sechsunddreissigsten Buche die Hauptmasse der Künstler in systematischer Anordnung behandelt, und dann die in dieser Darstellung noch nicht erwähnten berühmtesten Kunstwerke unter Anführung der Namen ihrer Meister nach Massgabe ihres Aufstellungsortes in Rom hinzugefügt, so die Werke in Asinius Pollios Besitz, diejenigen in der Porticus der Octavia und in den servilianischen Gärten. Indem der Schriftsteller auf diese Weise so ziemlich alle berühmten griechischen Künstler genannt zu haben meint, fährt er in der uns jetzt interessirenden Stelle fort: „und viel mehr [Künstler] sind nicht berühmt, indem dem Bekanntsein Einiger bei sehr vorzüglichen

Werken die Zahl der Künstler entgegensteht, von denen nicht ein einzelner den Ruhm in Anspruch nimmt, noch auch mehre ihn in gleichem Masse behaupten können." Der etwas läppische Gedanke dieses geschraubten Satzes ist dieser: bei gewissen Kunstwerken ist dem allgemeinen Bekanntwerden ihrer Meister der Umstand im Wege, dass mehre Künstler dieselben zusammen arbeiteten, so dass man nicht einen derselben allein als Meister nennen konnte, sondern dass gleich mehre Namen genannt werden mussten, die weniger leicht im Gedächtniss haften. „Dieses ist, fährt Plinius fort, bei Laokoon der Fall, welcher im Palaste des Kaisers Titus steht, ein Werk, welches allen Werken der Malerei und der Plastik vorzuziehn ist. Aus einem Steinblock haben ihn und die Kinder und der Schlangen wunderbare Knoten *de consilii sententia* die höchst ausgezeichneten (summi) Künstler Agesandros, Athanodoros und Polydoros die Rhodier gemacht. Ähnlicherweise erfüllten die palatinischen Häuser der Cäsaren mit den vorzüglichsten (probatissimis) Statuen Krateros mit Pythodoros, Polydeukes mit Hermolaos, ein anderer Pythodoros mit Artemon zusammen und als einzeln Arbeitender (singularis) Aphrodisios der Trallianer."

Die Worte, auf deren Auslegung es hier besonders oder allein ankommt, sind: „de consilii sententia" und „ähnlicherweise (similiter) erfüllten."

Die Worte de consilii sententia haben selbst im gegnerischen Heerlager verschiedene Erklärungen gefunden, von denen die eine, welche selbst Thiersch vertritt: „consilium ist der Rath, den die Künstler unter sich bildeten; worüber sie sich vereinigten, das ward als Beschluss (sententia) des Rathes ausgeführt" durchaus mit derjenigen übereinstimmt, welche wir für die richtige und allein mögliche halten. Allein in neuerer Zeit hat man auf gegnerischer Seite eine durchaus verschiedene Erklärung aufgestellt, mit der allein wir es zu thun haben[28]). Nach dieser Erklärung ist consilium der Rath, Staatsrath oder Geheimrath des Kaisers Titus und sententia der Ausspruch, Befehl, das Decret eben dieses Geheimraths, de consilii sententia fecerunt hiesse demnach: die Künstler machten den Laokoon nach dem Decret des kaiserlichen Geheimraths, und also unter Titus und für Titus. De consilii sententia ist, das lässt sich nicht läugnen und soll nicht geläugnet werden, die ständige officielle Formel da wo es sich um Beschluss, Befehl oder Decret des Staatsrathes handelt[29]), ja noch mehr, ein anderer Gebrauch dieser Formel ist nicht nachweisbar. Und somit wäre die Sache abgethan und alle weitere Rederei überflüssig und vom Übel. So scheint es, und das behauptet auch die Gegenpartei mit grosser Entschiedenheit.

Dennoch sind wir hartnäckig und eigensinnig genug an dieses Abgethansein nicht zu glauben und uns dieser Entscheidung nicht zu fügen; vielmehr stellen wir die Behauptung auf, dass die von der gegnerischen Seite vorgetragene Ansicht von der Entstehung der Laokoongruppe durch Anregung des kaiserlichen Geheimraths, man stelle sich diese vor wie immer man sie sich vorstellen will, innerlich unmöglich sei, und glauben, dass es nicht vieler Worte bedürfen wird, dies zu erweisen.

Man muss nämlich wissen, dass nicht allein, wie wir oben anführten, keine ältere plastische Darstellung des Laokoon existirt als die Gruppe, von der Plinius redet und die wir besitzen, sondern dass die Sage von Laokoon's Tode überhaupt in dieser Gruppe zum ersten Male im ganzen Verlauf der griechischen Kunstgeschichte dargestellt worden, dass keine Spur einer — ähnlichen oder verschiedenen — Darstellung dieses Gegenstandes in einem älteren Kunstwerke irgend einer Art vorhan-

den oder nachweisbar ist, weder in einem erhaltenen noch in einem von irgend einem alten Schriftsteller erwähnten[30]). Wäre dies nicht der Fall, wäre Laokoon's Tod ein in früherer Zeit mehrfach oder wenigstens in einem berühmten Kunstwerke, einer Gruppe oder einem Gemälde behandelter Gegenstand gewesen, so würde es denkbar erscheinen, dass der Staatsrath des Kaisers Titus die Wiederdarstellung dieses Gegenstandes in einer zum Schmucke des kaiserlichen Hauses bestimmten Marmorgruppe aus irgend einem uns nicht bekannten Beweggrunde für besonders passend erkannt und beschlossen, und diesem Beschlusse gemäss drei vorzügliche Künstler mit der Ausführung beauftragt hätte, obwohl schon dieses von Plinius anders hätte ausgedrückt werden müssen. Aber wie in aller Welt sollte der Staatsrath des Kaisers Titus auf den Gedanken gekommen sein, einen bis dahin noch niemals künstlerisch dargestellten, als überhaupt darstellbar noch durch Nichts erwiesenen Gegenstand darstellen zu lassen! Ja, wenn dieser Gegenstand ein durch das Leben des Tages oder die gleichzeitigen Weltereignisse gegebener oder nahe gelegter wäre, so könnte man sich vorstellen, der kaiserliche Rath habe den Beschluss gefasst, diesen Gegenstand künstlerisch bilden zu lassen, und habe dies denjenigen Künstlern aufgetragen, die sich entweder bereit erklärten oder die der kaiserliche Rath für die geeignetsten hielt. So kann oder muss man sich z. B. die Darstellungen der Galliersiege des Attalos als durch Wunsch und Auftrag des Königs selbst oder seines Rathes entstanden oder angeregt denken. Aber Laokoon's Tod ist eine mythische Begebenheit die mit dem Leben des Tages und mit den Weltereignissen zur Zeit des Titus nicht den entferntesten Zusammenhang hat, und welche hiermit in Zusammenhang zu bringen schwerlich jemals gelingen wird[31]). Laokoon's Tod in einer Marmorgruppe darzustellen, ist ein Gedanke von einer solchen Kühnheit, Originalität und Eigenthümlichkeit, dass derselbe ewig nur in dem Hirn eines hochbegabten Künstlers entspringen konnte, eines Künstlers, der, indem er diesen Gedanken fasste, sich zugleich auch der Mittel bewusst war, durch welche er zu verwirklichen war. Bei einem Kunstwerke wie die Gruppe des Laokoon, die, wie wir dies weiterhin darthun werden, nur so wie sie ist, überhaupt möglich ist, einen kaiserlichen Rath an der Stelle des Künstlers zum intellectuellen Urheber, zum Erfinder machen, das heisst nicht allein das Wesen dieser durchaus einzigen Conception verkennen, das heisst vielmehr erklären, dass man von dem Walten und Schaffen einer originalen Kunst nicht den leisesten Begriff hat. Wer das nicht zugestehn will, der weise in irgend einer Epoche der Weltgeschichte und bei irgend einem Volke einen Staatsrath nach, in dessen Schoosse derartige künstlerische Gedanken und Conceptionen entstanden sind, und daneben Künstler, welche die Ausführung von dergleichen genialen und unerhörten Conceptionen sich von Staatsräthen in Auftrag geben lassen, um sie zu Meisterwerken zu gestalten, in denen Conception, Composition und Formgebung bis zum einzelsten Detail eine untrennbare Einheit und Ganzheit bildet, wie im Laokoon! Wer hiervon die Unmöglichkeit nicht empfindet, mit dem ist freilich nicht zu rechten; und dennoch muss sich derjenige, welcher de consilii sententia fecerunt übersetzt: „sie machten den Laokoon im Auftrag des kaiserlichen Raths" an das eben dargestellte Verhältniss zwischen dem Staatsrath und den Künstlern halten, ein anderes giebt es nicht. Denn, ist der Gedanke, den Laokoon darzustellen, und ist die Conception des Laokoon nicht Eigenthum des Staatsraths, wie kann er die Ausführung durch eine sen-

tentia den Künstlern übertragen? Wollte man sagen: die Künstler wandten sich mit ihrem neuen Gedanken an den Staatsrath mit der Bitte um Unterstützung bei der Ausführung, so sagen wir, davon steht keine Sylbe bei Plinius, und ein solches Verhältniss kann nie durch die Worte bezeichnet werden, die Plinius gebraucht. Ebensowenig kann man an eine ertheilte Erlaubniss, den Laokoon für Titus' Haus zu machen denken, denn davon steht wieder Nichts bei Plinius, kann Nichts aus ihm herausgelesen werden. Und endlich kann man den Beschluss des Geheimraths auch nicht darauf beziehn, dass die Künstler den Laokoon aus einem Steinblock machen sollten; dem Wortlaute bei Plinius nach könnte man das allerdings, denn Plinius sagt: aus einem Steinblock machten sie de consilii sententia (also im Auftrage des Staatsraths) den Laokoon u. s. w.; allein dieser Gedanke wäre nicht allein absurd, sondern er wäre auch, die Originalität unserer Gruppe angenommen, nicht wahr, denn der Laokoon ist nicht aus einem Steinblock. Darüber konnte sich und seine Leser wohl Plinius täuschen, aber nie der Staatsrath, wenn dieser den Künstlern aus Marotte den Auftrag gab, den Laokoon mit Kindern und Schlangen eben aus einem Steinblock zu hauen. Genug, und wenn wir nicht in Gefahr gerathen wollen, Trivialitäten vorzubringen und gleichsam den Gegnern unterzuschieben, vielleicht schon zu Viel. Als Resultat aber der vorstehenden Auseinandersetzung stelle ich mit derselben Entschiedenheit wie unsere Gegner ihre These den Satz hin: nach inneren und sachlichen Gründen können die Worte de consilii sententia fecerunt artifices nicht heissen „die Künstler arbeiten im Auftrag oder auf Befehl des Staatsrathes,“ sondern, trotz aller ihrer Ähnlichkeit mit der officiellen Formel nichts Anderes als dies: nach dem Entscheid ihrer Berathung führten die Künstler den Laokoon mit Kindern und Schlangen in einem Steinblock aus.

Der erste Gedanke, die Conception und die Composition in ihren allgemeinen Zügen gehört natürlich einem der drei Künstler; die Durcharbeitung des Modelles und Ausführung in Marmor oder gar, wie Plinius meint, in einem Marmorblock ist den drei Künstlern gemeinsam. Dieser Durcharbeitung des Modelles, über die wir noch weiter unten handeln werden, und der gemeinsamen selbst rein technisch überaus schwierigen Ausführung musste nothwendigerweise eine Berathung, ein consilium vorhergehn, in welchem man sich über die Mittel und die Art der Bearbeitung und über den Antheil jedes der drei Mitarbeiter einigte, aus dieser Berathung ging ein Beschluss, ein Entscheid, eine sententia, ein Arbeitsplan hervor, nach welchem denn also das Werk vollendet wurde. Das ist eine so natürliche Vorstellung, dass Plinius sie aus dem Anblicke des Werkes selbst, wissend dass es die Arbeit Dreier war, gewinnen oder abstrahiren musste, und dass es nicht entfernt nöthig ist anzunehmen, Plinius könne von der Berathung und Entscheidung der Künstler nur dann berichten, wenn er bei derselben zugegen war, wenn also die Künstler seine Zeitgenossen waren. Und wer dieses läugnen wollte, dem könnten wir noch immer entgegnen: die Quelle, aus welcher Plinius die bei der Masse in Rom weniger berühmten Namen der Künstler des Laokoon schöpfte, konnte ihm füglich auch von der Berathung und Entscheidung dieser Künstler in Betreff der Ausführung der Gruppe berichten [32]). In den Worten de consilii sententia fecerunt liegt demnach keine Zeitbestimmung für die Entstehung des Laokoon.

Haben wir dies festgestellt, so bleiben uns freilich noch die Worte: „ähnlicherweise erfüllten andere Künstlerpaare die palatinischen Kaiserpaläste mit Bildwerken,“ in denen das „ähnlicherweise“ ebenfalls auf die Sentenz des Staats-

raths bezogen und in dem „sie erfüllten“ der Beweis gefunden worden ist, dass diese Künstlerpaare für die Kaiserpaläste auf dem Palatin selbst gearbeitet haben, also in römischer Zeit lebten, worin zugleich eingeschlossen liege, dass auch die rhodischen Meister für den Palast des Titus gearbeitet haben, also mit Titus gleichzeitig gewesen seien. Anlangend zuerst die Erklärung des „ähnlicherweise“ ist zu antworten, dass der ganze Zusammenhang des plinianischen Satzes beweise, dies Wort könne nicht allein eben so gut wie auf den Entscheid des Rathes, sondern müsse auf den Hauptgedanken bezogen werden, dass auch die drei Künstlerpaare weniger berühmt geworden sind, obgleich ihre Werke vorzüglich waren. Denn Plinius ist ja davon ausgegangen: dem Ruhme mancher Künstler ist der Umstand im Wege gewesen, dass sie zusammen arbeiteten; dies ist, fährt er fort, bei den Meistern des Laokoon der Fall, obgleich ihr Werk alle Werke der Plastik und Malerei übertrifft, und Ähnliches gilt von den anderen Künstlerpaaren Krateros und Pythodoros u. s. w., obgleich auch ihre Werke vorzüglich sind. Die Beifügung des allein arbeitenden Aphrodisios von Tralles ist hier allerdings nur in sofern nicht sinnlos, als er das Schicksal minderen Ruhms mit den vorhergenannten zusammen arbeitenden Künstlern theilt, und als auch von ihm ein Werk oder mehre Werke in den palatinischen Palästen standen. Eine Nachlässigkeit bleibt dieser Zusatz auf jeden Fall und bei jeder Auslegung der Stelle, aber eine Nachlässigkeit, wie ihrer manche in Plinius’ breiter und mühseliger Compilation nachweisbar sind.

Was aber den Ausdruck „sie erfüllten die Kaiserpaläste mit Bildwerken“ betrifft, will ich nicht läugnen, dass man aus demselben auf Gleichzeitigkeit der genannten Künstler mit den Kaiserpalästen schliessen kann, aber ich muss es als einen desto grösseren Fehlschluss bezeichnen, wenn man aus der Zusammenstellung die Gleichzeitigkeit der Meister des Laokoon mit Titus ableitet, da ja das Ähnliche dieser Künstler und derjenigen des Laokoon in dem geringeren Ruhme oder nach einer anderen Erklärung in dem gemeinsamen Arbeiten besteht. Die Verschiedenheit des Zeitalters ist in Plinius’ Worten klar genug bezeichnet. Denn von den Künstlern des Laokoon heisst es bei Plinius nicht wie von den anderen Künstlerpaaren, sie haben das Haus des Titus mit ihrem Werke geschmückt, sondern ausdrücklich nur, ihr Werk habe sich daselbst befunden. Hätten die rhodischen Meister den Laokoon für Titus gemacht, was hätte Plinius hindern sollen, einfach und natürlich zu schreiben: dies ist bei dem Laokoon der Fall, welchen für das Haus des Titus die rhodischen Meister aus einem Steinblock arbeiteten, und was hätte ihn veranlassen sollen dafür zu setzen: dies ist bei Laokoon der Fall, der sich in Titus’ Hause befindet; aus einem Stein machten ihn u. s. w.? Von den anderen Künstlern spricht er direct, sie schmückten die Kaiserpaläste; woher und wozu diese Unterscheidung? Daher und dazu, weil die anderen Künstler in römischer Zeit lebten und für die Kaiserpaläste arbeiteten, und weil die Meister des Laokoon nicht in römischer Zeit lebten und nicht für Titus’ Palast arbeiteten, sondern weil ihr Werk sich nur später dort befand. Diese Antwort genügt, um die Beweiskraft des Zeitalters der anderen Künstler für dasjenige der Künstler des Laokoon zu tilgen. Überdies kann immer noch geläugnet werden, dass auch diese Künstler in römischer Zeit gelebt haben müssen und man darf sagen, dass die Worte „sie erfüllten mit ihren Werken“ eine gezierte und poetisch sein sollende Ausdrucksweise für den Gedanken sein kann: ihre Werke erfüllten die Kaiserpaläste[33]); eine

freilich tadelnswerthe Construction, die ein guter Stilist sich nicht erlaubt haben würde, zu der die Verlassung aber aus dem rhetorischen Ton und aus dem Gedankengange der ganzen Periode des Plinius deutlich genug ersichtlich ist. Er spricht von Künstlern, nicht zunächst von Kunstwerken, sein Interesse ist bei den Künstlern; gewisse Künstler, sagt er, sind nicht, wie sie verdienten, berühmt geworden, so machten die drei Rhodier den Laokoon, nämlich ohne gebührendermassen berühmt zu werden; mit diesem „sie machten, fecerunt" wird die Construction activisch, und diese active Construction für die passive behält der Schriftsteller dann im Schlusssatze bei: ähnlicherweise erfüllten die anderen Künstler die Kaiserpaläste.

Dass dem aber in der That wahrscheinlich so sei, dafür lässt sich geltend machen, dass von allen bei Plinius im 36. Buche genannten Künstlern keiner nachweisbar jünger ist als Augustus, während Plinius seine Zeitgenossen, z. B. Zenodoros, den Meister des neronischen Kolosses als solchen ausdrücklich bezeichnet, und selbst bei Künstlern des augusteïschen Zeitalters gern Etwas von den besonderen Lebensumständen hinzufügt. Von den drei Künstlerpaaren giebt er aber nicht einmal die Gegenstände ihrer „vortrefflichen" Werke an. Und wenn nun im Gegensatze zu dieser kahlen Abfertigung der drei Künstlerpaare auf das mehr als warme Lob hingewiesen ist, welches Plinius den Meistern des Laokoon und ihrem Werke ertheilt, wenn man behauptet hat, dieser Enthusiasmus des Schriftstellers erkläre sich aus der Gleichzeitigkeit und Neuheit des Werkes und vielleicht aus seiner persönlichen Bekanntschaft mit den Künstlern, so muss entgegnet werden, erstens, dass ein ähnlicher überschwänglicher Enthusiasmus für den Laokoon auch heute noch nicht selten gefunden wird, dass auch heute noch der Laokoon Manchen für die höchste aller griechischen Kunstschöpfungen gilt, zweitens, dass diese Hyperbel der Bewunderung grade bei Plinius am wenigsten bedeutet, der an anderen Stellen seines Buchs grade so dem Zeus des Phidias, den Astragalizonten Polyklet's, der knidischen Aphrodite des Praxiteles die Palme vor allen anderen Kunstwerken zuerkennt; dass drittens diese rhetorische Hyperbel grade hier um so weniger bedeutet, je augenscheinlicher sie aus dem geschraubten Gedanken seines ganzen Satzes hervorgeht: gewisse Künstler sind minder, als sie es verdienten, berühmt geworden, selbst die Meister des Laokoon, der doch das vorzüglichste Kunstwerk ist! endlich viertens, dass, wenn die von Plinius in diesem Satze genannten Künstler seine Zeitgenossen gewesen wären, sein ganzer Gedanke, sie seien wegen der Zahl der gemeinsam arbeitenden Künstler nicht berühmt geworden, weil nicht einer allein den Ruhm in Anspruch nehmen konnte, noch auch mehre ihn in gleichem Masse behaupten konnten, nicht allein, wie er unter allen Umständen ist, etwas läppisch, sondern gradezu unsinnig sein würde. Denn, ein Werk wie der Laokoon in Titus' Zeit entstanden, musste ein solch unerhörtes Aufsehn erregen, dass die Namen seiner drei Bildner sich wohl eingeprägt haben würden, oder, wollen wir dem römischen Publicum ein gar so schlechtes Gedächtniss für die Namen dreier bedeutenden Zeitgenossen zutrauen, dass man sich mit der Nennung e i n e s Namens von den dreien schon geholfen hätte. Lebten aber diese Künstler Jahrhunderte früher, kam ihr Werk ohne die Künstlerinschrift nach Rom, wurden ihre Namen bei der neuen Aufstellung nicht auf der neuen Basis copirt, sondern nur in kunstgeschichtlichen Schriften den Gebildeten und Kennern überliefert, so begreift es sich, wie Plinius von dem grossen Publicum seiner Zeit

sagen konnte, unter ihm seien diese Künstler weniger berühmt als solche, deren einzelner Name sich an Hauptwerke knüpft, weil es dem Publicum zu weitläufig war, drei ihm fremde und an sich gleichgiltige Künstlernamen im Gedächtniss zu bewahren.

Und somit wiederholen wir zum Schlusse dieser Darlegung, die nicht kürzer gefasst werden durfte und konnte, nochmals: in der Stelle des Plinius steht keinerlei Zeitbestimmung für die Entstehung des Laokoon. Die inneren Gründe, nach denen es so gut wie unmöglich wird, den Laokoon als ein Werk aus Titus' Zeit zu betrachten und die ihn mit der grössten geschichtlichen Wahrscheinlichkeit der Zeit der rhodischen Kunstblüthe zuweisen, welche nach Ol. 120 begann und gegen den Beginn der römischen Kaiserzeit mit der Eroberung von Rhodos durch Cassius Ol. 184, 2 (42 v. Chr.) vollständig abgeschlossen scheint, diese inneren Gründe, welche auch gegen noch zweideutigere Worte des Plinius über die Epoche des Laokoon entscheiden würden, können wir erst entwickeln und zur Erwägung stellen, nachdem wir das Werk selbst einer eingehenden Betrachtung und ästhetischen Würdigung unterworfen haben.

Wenn Plinius den Laokoon ein Werk nennt, allen Werken der Plastik und der Malerei vorzuziehen, mit Worten denen durchaus keinerlei anderer Sinn untergelegt werden darf, als derjenige, den sie buchstäblich ausdrücken, so eröffnet er damit eine Reihe von Urteilen, die den Werth der Laokoongruppe weit überschätzend sich bis ziemlich in die allerneueste Zeit fortsetzen, und erst ganz allmälig, und gleichsam unwillig, einer ruhigeren Würdigung und einer gerechteren Schätzung des Werkes zu weichen beginnen. Für frühere Zeiten bis herab zu der Winkelmann's, Lessing's und Goethes ist die Überschätzung nicht allein des Laokoon, sondern auch der vorzüglichsten Werke aus dem Beginn der römischen Herrschaft, eines Torso von Belvedere, einer mediceïschen Venus, eines borghesischen Fechters und anderer ganz natürlich, ja fast nothwendig, denn für die genannten grossen Männer und ihre Zeitgenossen stellten wirklich diese Antiken die höchsten Leistungen der griechischen Kunst dar, Winkelmann und Lessing konnten die Monumente der höchsten Blüthezeit der Kunst, die Sculpturen vom Parthenon, noch nicht mit diesen späteren Arbeiten vergleichen, mithin fehlte ihnen zum grössten Theil der kunsthistorisch objective Masstab, mit dem sich sicherer messen lässt, als mit demjenigen subjectiven Gefallens. Anders ist es mit uns; wir besitzen diesen kunsthistorisch objectiven Masstab und sind verpflichtet, ihn anzulegen, nur Indolenz oder ein blinder Auctoritätsglaube könnte uns davon abhalten, und kein Vorwurf kann ungerechter sein als derjenige der Impietät oder der Überhebung gegenüber den alten Meistern der Wissenschaft, welcher gegen die jüngere Generation der Kunstgelehrten erhoben worden ist, weil sie über den Laokoon, den Torso, die Venus, den Fechter anders, weniger günstig, weniger unbedingt bewundernd urteilt, als die alten Meister geurteilt haben. Aber freilich erwächst der jüngeren Generation auch die Pflicht, ihr minder günstiges Urteil über die noch heute von Vielen unbedingt angestaunten Meisterwerke dieser späteren Zeit streng zu motiviren, zu beweisen, dass ihr Masstab ein objectiver, nicht derjenige subjectiven Gefallens sei. Auch ich erkenne diese Pflicht als die meine, und werde versuchen, derselben Genüge zu leisten. Um dies aber in Bezug auf den Laokoon zu können, muss ich meine Leser bitten, mir vor der Betrachtung

des Kunstwerkes zunächst zu derjenigen des in demselben dargestellten Mythus und zu der Frage über die künstlerische Darstellbarkeit dieses Mythus zu folgen.

Visconti hat den Mythus einen unmoralischen genannt, und die meisten meiner Leser, welche dasjenige im Gedächtniss haben, was Vergil im zweiten Buch der Äneide von demselben berichtet, oder die Art, wie der römische Dichter den Mythus darstellt, werden sich geneigt finden, Visconti beizustimmen. Die Griechen haben, so erzählt Vergil, scheinbar die Belagerung Troias aufgebend, das hölzerne Ross zurückgelassen, in dessen Leibe der Kern der Helden des Argiverheeres verborgen war, in der Hoffnung, dass die Troer dasselbe in ihre Stadt aufnehmen werden. Zweifelhaft über dessen Bedeutung umstehen Priamos und seine Mannen die seltsame Maschine, als Laokoon, der weiter sieht als alle seine Landsleute, voll patriotischen Eifers herbeieilt und seine ganze Beredsamkeit aufbietet, um die Verblendeten zu überzeugen, dass auch der Geschenke bietende Feind zu fürchten und dem Ross unter keinen Umständen zu trauen sei. Um seinen Worten mehr Nachdruck zu geben, bohrt er seinen Speer in die Weiche des Rosses, aus dessen Innerem Waffengeklirr dem Stosse folgt, so dass die List der Griechen auf dem Punkte ist entdeckt zu werden. Mittlerweile wird jedoch Sinon, welchen die Griechen scheinbar gemisshandelt zurückgelassen haben, zum Könige gebracht, dem er ein unverschämtes Lügengewebe über die Bedeutung des Rosses, das er für ein Heiligthum der Athene ausgiebt, vorzutragen weiss. Diese Lügen finden Glauben, allein die volle Überzeugung, dass das Ross ein Heiligthum sei, entsteht den Troern erst aus dem nun folgenden Wunderzeichen an Laokoon. Wie dieser sich bereitet das Opfer, zu dem er berufen wurde zu vollziehn, kommen von Tenedos her zwei furchtbare Schlangen durch das Meer, werfen sich auf die beiden Kinder Laokoon's, welche sie erwürgen, und ergreifen ebenso den zu Hilfe eilenden Vater, um, nachdem sie ihre That vollbracht, zum Bilde der Athene zu eilen und sich unter dessen Schilde zu verbergen. Dieses Wunderzeichen fassen die Troer als göttliche Strafe wegen der Verletzung des angeblichen Heiligthums, durch dieses Einschreiten der Gottheit in ihrem Wahn bestärkt, schaffen sie das Ross in ihre Mauern und — Ilion ist verloren.

Was hier nach Vergil erzählt worden, scheint allerdings unmoralisch, namentlich dadurch, dass der Hörer oder Leser nicht über die wirkliche Ursache der göttlichen Strafe aufgeklärt wird, sondern dieselbe mit den Troern nothwendig auf Laokoon's That gegen das hölzerne Pferd beziehen muss, so dass sich die Gottheit zur Mitschuldigen des Betrugs der Griechen macht und einen unschuldigen, hellsehenden Patrioten im Augenblick, wo er sein Vaterland hätte retten können, unter grausamen Schmerzen opfert. Nun wissen wir aber, das Sophokles den Mythus in einer Tragödie behandelt hatte[34]), für die wir nothwendig einen tiefen sittlichen Kern und Gehalt voraussetzen müssen, und glücklicher Weise sind wir durch ein paar, wenngleich nur flüchtige Berichte bei römischen Schriftstellern im Stande, den Mythus von Laokoon in wesentlich anderer Gestalt nachzuweisen als diejenige ist, in der er bei Vergil erscheint. Diese Überlieferung hebt zunächst jeden ursächlichen Zusammenhang zwischen Laokoon's Tod und seiner Verletzung des hölzernen Pferdes, also das auf, wodurch die Erzählung Vergil's eigentlich unmoralisch wird, sie weist aber ferner auch einen tiefer liegenden Zusammenhang dieses Todes mit einer alten Sündenschuld Laokoon's nach, als deren sittlich motivirte Strafe sein Untergang erscheint,

der nur hierdurch sittlich erträglich wird. Denn wenn man in älterer und in neuerer Zeit hie und da das Gegentheil behauptet und Laokoon einen Märtyrer genannt hat, so hat man dabei vergessen, worauf das Wesen des Märtyrerthums beruht und worin es besteht. Das Märtyrerthum (Blutzeugenthum) besteht aber darin, dass der Mensch, erfüllt von einer höheren sittlichen Überzeugung oder Wahrheit für die Bezeugung dieser gegenüber einer sittlich unklaren oder frevelnden Menge auch den Einsatz seines Lebens nicht scheut, gewiss, mit dem Willen der Gottheit oder mit einer höheren sittlichen Weltordnung in Übereinstimmung zu stehn und für seinen leiblichen Tod die Krone des Lebens zu empfangen. Ein Mensch, der durch die Gottheit zu Grunde geht, kann kein Märtyrer sein, oder die sittliche Idee wird verhöhnt, und eine Gottheit, welche einen Menschen tödtet wie den Laokoon, ohne eine Verschuldung an ihm zu strafen, nur um einen Wahn siegen zu lassen, ist unsittlich, also ungöttlich nach jedem denkbaren Religionsbegriffe. Laokoon muss also schuldig sein, und er ist es. Das Opfer, bei welchem er im Augenblick der Katastrophe fungiren soll, gilt dem Poseidon, aber Laokoon ist nicht dieses Gottes Priester, sondern derjenige Apollon's, desselben, der auch die Schlangen sendet und den er durch Übertretung eines ausdrücklichen Gebotes oder grobe Sinnenlust an heiligster Stätte schwer verletzt hat. Vergehungen gegen die Gottheit werden nach griechischer Religionsansicht immer besonders schwer bestraft, und wenn wir uns auf den antiken Standpunkt stellen, so werden wir ohne Frage begreifen, dass Laokoon für so argen Frevel als Priester mit dem Leben büssen muss. Von diesem antiken Standpunkt aus wird es uns weiter allerdings herb, aber nicht anstössig erscheinen, dass mit Laokoon auch die unschuldigen Kinder untergehn müssen; das Verderben seiner Kinder, der Frucht seiner Sünde, verschärft die Strafe des Vaters, der Fluch wirkt fort wie bei Laios, und das ganze in Sünde empfangene Geschlecht muss vernichtet werden wie das Haus der Labdakiden. Dass Laokoon die Strafe des langverjährten Frevels so spät, erst jetzt ereilt, ist einer oft wiederholten Erfahrung des Lebens durchaus gemäss, und wenn es unser sittliches Gefühl verletzt, dass diese Strafe grade jetzt eintritt, wo, wie eben erwähnt, Laokoon als hellsehender Patriot seine Vaterstadt zu retten im Begriffe ist und wo er sie gerettet haben würde, wenn nicht das sehr zweideutige Wunderzeichen die Troer völlig missleitet hätte, so dürfen wir nicht vergessen, das die Tragödie die Mittel besass, um auch diesen Anstoss zu beseitigen. Gewiss hat sie Laokoon's Verschuldung als längst vergangene dargestellt, aber wenn sie ihn in den der Katastrophe vorhergehenden Scenen sich seiner Schuld lebhaft bewusst, wenn sie ihn von der Ahnung des Nahens göttlicher Strafe erfüllt zeigte, so hörte für ihn und damit auch für die Zuschauer jeder Zusammenhang zwischen der That gegen das hölzerne Ross und der Sendung der Schlangen auf, und mochten die Troer über die Motive von Laokoon's Tod im Irrthum bleiben, ihm waren sie klar und mit ihm den Zuschauern, auf welche demgemäss die Erzählung der endlichen Katastrophe — denn erzählt worden sein muss diese, dargestellt auf der Bühne konnte sie nicht werden — im eigentlichen Sinne tragisch erschütternd wirken musste.

Aus dem vorstehend Entwickelten geht nun Zweierlei wohl mit Evidenz hervor: erstens nämlich, dass der Mythus von Laokoon grade so gut wie der von Laios und Ödipus und wie derjenige von der Niobe, weit entfernt ein unsittlicher zu sein, im

besten Sinne tragisch genannt zu werden verdient; zweitens aber auch, dass sein ethischer Gehalt und seine tragische Bedeutung nur vermöge der Darlegung oder Veranschaulichung seines ganzen inneren und wirklichen Zusammenhanges und durch die Aufhebung des scheinbaren Zusammenhanges der Katastrophe mit Laokoon's That gegen das troische Ross zur Anschauung gebracht werden kann, eine Thatsache, von der wir uns am raschesten durch die Vergleichung der Erzählung bei Vergil überzeugen können, welcher den wirklichen Zusammenhang aufgiebt, weil er ihm in die Ökonomie seiner Darstellung nicht passt und das scheinbare Motiv als Hebel seiner Dichtung für wirklich annehmen lässt.

Wenden wir uns nun der Frage über die bildliche Darstellbarkeit des Laokoonmythus zu, so geht aus dem letzten Satze sofort hervor, dass die Darstellung durch die bildende Kunst sich dem ethischen Kern und dem tragischen Gehalt des Mythus gegenüber in sehr ungünstigem Verhältniss befinde. Wenngleich sie nämlich durch sorgfältige Unterdrückung alles dessen, was an das troische Ross erinnern könnte, die falsche Motivirung der Begebenheit vermeiden kann, an der Vergil's poetische Darstellung krankt, so ist sie doch nicht im Stande, dafür die wahre Motivirung anschaulich zu machen; denn grade auf dasjenige, wodurch allein die Poesie den ethischen Kern und den tragischen Gehalt zur Geltung zu bringen vermag, grade auf die Darlegung des inneren Zusammenhanges von Laokoon's Untergange mit einer alten schweren Sündenschuld muss die bildende Kunst verzichten. Dies gilt in voller Allgemeinheit von jeder Art bildlicher Darstellung, sofern sie einheitlich sein soll. Aber ein Gemälde und allenfalls auch noch ein Relief würde, etwa durch die Hinzufügung einer Erscheinung der zürnenden Gottheit, wenigstens im Stande sein, Laokoon's Tod als göttliches Strafgericht unzweifelhaft zu charakterisiren; eine statuarische Gruppendarstellung muss auch dieses opfern, wenn sie nicht ihre Einheit opfern will, und eine statuarische, auf Laokoon und seine Söhne beschränkte Gruppe kann von dem Laokoonmythus vermöge der Eigenthümlichkeit der Begebenheit in ihrem ganzen Verlaufe nichts Anderes darstellen, als die Katastrophe in ihrer nackten Thatsächlichkeit.

Die Richtigkeit dieser Behauptung gegenüber der einzigen vorhandenen statuarischen Darstellung des Laokoonmythus wird sich am besten aus einer unbefangenen Betrachtung der berühmten Gruppe selbst ergeben, und der Erweis ihrer allgemeinen Giltigkeit sich dieser Betrachtung ohne Zwang anschliessen lassen. Ehe wir also aus dieser Behauptung zur ästhetischen Würdigung der Laokoongruppe die Consequenzen ziehn, wollen wir versuchen, von derselben, wie sie sich dem prüfenden Auge thatsächlich im Ganzen und im Einzelnen darstellt, eine thunlichst genaue Schilderung zu entwerfen, zu deren Veranschaulichung wir auf die beiliegende Zeichnung der Gruppe in ihrem gegenwärtigen Zustande (Fig. 81) verweisen.

Priesterlich bekränzt mit apollinischem Lorbeer, der bei dem linken Ohr durch ein Band zusammengehalten wird, stand Laokoon an dem auf zwei Stufen erhöhten Altar, bereit das Opfer zu vollziehn, bei welchem ihm seine Söhne als Opferdiener (camilli), als die sie ihre weiten, bei der heftigen Bewegung abfallenden Mäntel charakterisiren, ministriren sollten. Da schossen die zwei Schlangen mit der Schnelligkeit des Blitzes heran; ehe an Flucht oder Abwehr auch nur gedacht werden konnte, umwanden sie die Arme und Beine der drei Personen, ihre Bewegungen hemmend, drängten den Vater auf

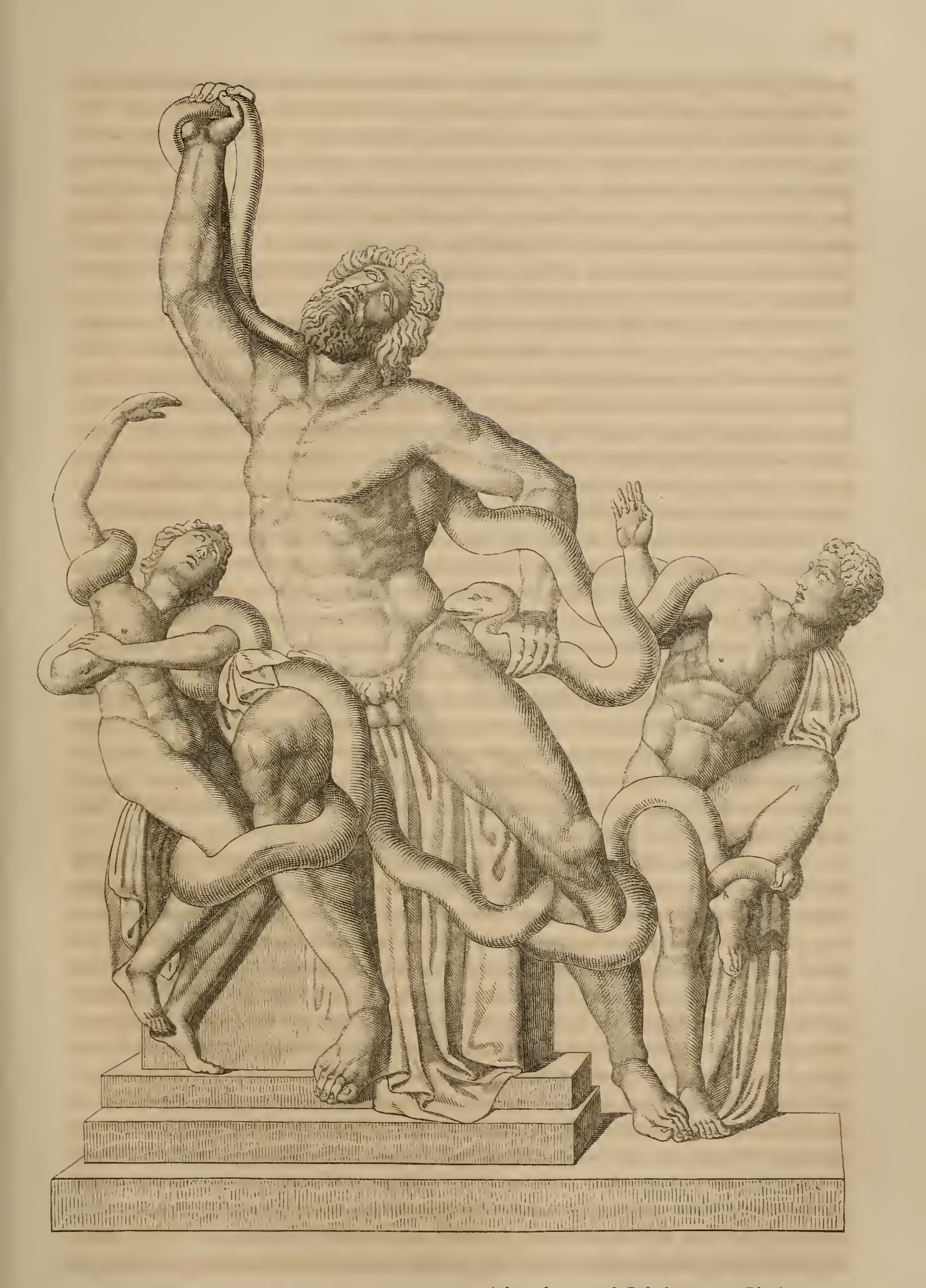


Fig. 81. Gruppe des Laokoon von Agesandros, Athanodoros und Polydoros von Rhodos.



den Altar zurück, über den sein Mantel gefallen ist, und welcher demnächst von dem Blute des Priesters besudelt und entweiht werden wird, und verwundeten ihn und den jüngeren Sohn mit sofort tödtlich wirkenden Bissen. Dies die Situation im Allgemeinen. Wir wollen nicht unterlassen, daran zu erinnern, dass, wie überhaupt und in jedem Betracht die Gruppe von der Schilderung Vergil's durchaus verschieden ist, ihr auch jeglicher Hinweis auf die bei Vergil mit dieser Scene scheinbar ursächlich verbundene That Laokoon's gegen das hölzerne Pferd durchaus abgeht, während etwa ein auf der Basis liegender Speer als ein solcher Hinweis genügt haben würde, wenn die Künstler denselben beabsichtigt hätten.

Betrachten wir jetzt die drei Personen im Einzelnen. Die Auffassung der Lage, in welcher wir die drei Personen finden, ist für die Beurteilung der gesammten Conception des Kunstwerkes von so entscheidender Wichtigkeit, dass wir nicht scharf genug beobachten können, nur dass ich meine Leser um die aufmerksamste Prüfung und Vergleichung meiner Beschreibung mit der Gruppe selbst dringend bitten muss, ehe sie es unternehmen, über die weiterhin zu entwickelnden Consequenzen meiner Auffassung zu urteilen.

Am weitesten fortgeschritten ist die Handlung bei dem jüngeren Sohne zur rechten Seite des Vaters; die eine Schlange, welche um den rechten Fuss des älteren Bruders einen Ring geschlagen und das linke Bein des Vaters umschlungen hat, schnürt mit einer weiteren Windung des Vaters rechtes Bein und beide Beine des jüngeren Sohnes zusammen, schlägt sich dann um dessen beide Schultern, und gräbt die giftigen Zähne in seine Weiche. Es ist mir unbegreiflich wie irgend Jemand, am unbegreiflichsten wie ein Goethe angesichts der Gruppe schreiben konnte, der jüngere Sohn sei geänstigt a b e r n i c h t v e r l e t z t, und eben so wenig verstehe ich, wie Andere dies nur als zweifelhaft haben bezeichnen oder das Kind als freilich hilflos und rettungslos verloren, dennoch aber noch als in ähnlicher Weise wie der Vater leidend haben betrachten können. In Wahrheit weist vielmehr Alles in sehr deutlichen Zügen darauf hin, dass das schnelle Gift des Schlangenbisses auf den zarten Körper bereits seine v o l l e Wirkung ausgeübt, und dass der endende Tod das Kind schon von seinen Leiden eben vor unsern Augen zu befreien beginnt. Denn allerdings erkennen wir noch die Schmerzen und in dem fast mechanischen Hingreifen der linken Hand nach dem Kopf der Schlange die Bestrebungen der Abwehr, welche unmittelbar vorhergegangen sind, in dem gegenwärtigen Augenblick aber ist aller Widerstand, den das unglückliche Kind dem übermächtigen Ungethüm entgegensetzen konnte, vollständig gebrochen, hat nicht allein jede, auch die ohnmächtigste Abwehr, sondern es hat jede selbständige Handlung und Bewegung bereits aufgehört, und was wir vor Augen sehn ist das Hinsinken des Körpers und aller Glieder in die Ermattung des Todes, während der mässig geöffnete Mund den letzten schweren Seufzer aushaucht und das blicklose Auge schon halb gebrochen ist. Die Todesmattigkeit ist sehr vorzüglich dargestellt in dem Mangel an Spannung und in der eigenthümlichen Weichheit und Haltlosigkeit des ganzen Körpers, die keinem aufmerksamen Beschauer entgehn kann, deren Eindruck aber nicht unwesentlich durch die richtige Restauration des rechten Armes verstärkt wird, welcher aller Wahrscheinlichkeit nach zusammenknickend mit den Spitzen der Finger das Haupt berührte (s. unten Fig. 81 a), und diese Todesmattigkeit und zugleich die Erlösung aus dem

furchtbaren Schmerze, der vorhergegangen, spiegelt sich auch auf dem Antlitz, dessen vom Schmerz zusammengezogene Züge sich zu glätten beginnen, so dass das Gesicht des jüngeren Knaben von allen drei Köpfen der Gruppe den wenigst energischen Ausdruck hat.

Im schärfsten Gegensatze zum jüngeren Bruder ist der ältere Knabe zur linken Seite des Vaters noch völlig unverletzt; nur um seinen rechten Arm und um seinen linken Fuss sind zwei Ringe der Schlangenleiber geschlagen, die uns die Gewissheit geben, dass auch er dem Verderben nicht entgehn wird. Allein im gegenwärtigen Augenblick ist der ältere Sohn noch überwiegend Zuschauer und Zeuge des Unterganges seines Vaters, denn, wenngleich er den Schlangenknoten von seinem Fusse abzustreifen sucht, so geschieht dies doch ohne rechte Energie und ohne seine Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen. Diese ist vielmehr im vollen Masse dem Vater zugewendet, dessen furchtbares Ringen und dessen angstvoller Aufschrei, dergleichen er von seinem Vater nie gehört hat, den Knaben mit mitleidigem Entsetzen erfüllt. Dies mitleidige Entsetzen, das ihn sich selbst vergessen lässt, ist es, welches seine Lage bezeichnet, seine Stellung bedingt und in dem Ausdruck seines Gesichtes hervortritt, und gleichwie im jüngeren Bruder bereits alle psychische und körperliche Energie in Bewusstlosigkeit hinschwindet, so ist im älteren die Energie körperlicher Anstrengung erst im Beginnen, und bereitet sich der Augenblick seiner eigenen höchsten Noth und Pein in dem Anblick fremden Schmerzes in der spannendsten und ergreifendsten Weise vor.

Und nun der Vater. Die Situation, in der wir Laokoon vor uns sehn, ist sehr verschieden beurteilt worden, vielfach aber unter dem Einfluss unhaltbarer Voraussetzungen über die Motive der Handlung, welche aus einer unrichtigen Auffassung des Mythus fliessen. Unbefangen hat den Laokoon zuerst Heyne betrachtet, welcher denn auch den seitdem ziemlich allgemein und von den berufensten Erklärern angenommenen Satz aussprach, dass das augenblickliche Gefühl der Wunde als Hauptursache die ganze Bewegung Laokoon's bestimme. Um völlig die Wahrheit zu treffen, müssen wir diesen Satz noch etwas anders präcisiren. Im Gegensatze zu seinen beiden Söhnen finden wir Laokoon in der höchsten und gewaltigsten Bewegung, welche in dieser Lage, wo die bewegenden Extremitäten gehemmt sind, überhaupt möglich erscheint. Dass diese Bewegung auf rein körperlichen Motiven beruhe, dass sie nicht unter dem Einflusse eines seelischen Schmerzes stehe, wie bei dem älteren Sohne oder wie bei der Niobe, dies ist zunächst unwidersprechlich klar, aber weiter ist es ein Irrthum, den ich bisher mit Anderen theilte[35]), wenn man glaubte, der Zweck der Bewegungen Laokoon's sei eine Loswindung aus den umstrickenden Schlangenknoten, und wenigstens in diesem Punkte stimme die Gruppe mit der Schilderung Vergil's in dem Verse:

Ille simul manibus tendit divellere nodos

überein; genauere Betrachtung zeigt, und das muss hier auf's bestimmteste, ja, es kann kaum bestimmt genug ausgesprochen werden: die Bewegungen Laokoon's sind überhaupt nicht mehr auf einen Zweck gerichtet, nicht mehr spontan, sondern hangen lediglich von dem ihn durchzuckenden, überwältigenden Schmerz des tödtlichen Schlangenbisses ab.

Um sich hiervon zu überzeugen, folge man den Bewegungsmotiven von Glied zu

Glied. Das linke Bein ist mit der höchsten Anspannung der Musculatur ausgestreckt, aber nicht etwa, um den Körper aus der sitzenden Stellung zu erheben, denn der Fuss stemmt sich nicht einmal fest und perpendiculär gegen den Boden, den er vielmehr nur mit der Spitze verhältnissmässig leicht und in einer schrägen Richtung berührt. Unter dem Einflusse des Conflicts der Kraft gegen den Widerstand des Bodens müsste auch die Musculatur nicht unwesentlich anders erscheinen. Gälte es ein Streben, sich aus dem Sitze zu erheben, so müsste hierzu ferner vorwiegend nicht dieses, sondern das gebogene rechte Bein in Anspruch genommen werden, und zwar durch festes Auftreten mit der Sohle auf den Boden. Nun aber schwebt nicht allein der rechte Fuss über dem Boden, ohne ihn zu berühren, sondern die Analyse der thätigen Musculatur des Beines zeigt grade das entgegengesetzte Bewegungsmotiv: das Bein wird im Knie zusammengezogen und die Ferse drückt gegen den Altar, während die Zehen krampfhaft zusammengekrümmt sind. Diese Action aber läuft jedem denkbaren Zwecke so schnurstracks zuwider, dass sie nimmermehr aus bewusster Absicht hervorgehn, sondern lediglich aus der unwillkürlichen Reflexbewegung des Schmerzes abgeleitet werden kann. Ähnliches gilt von dem echten linken Arm. Man hat das Bewegungsmotiv dieses Armes dahin erklärt, Laokoon suche den Kopf der Schlange, die sich in seine Weiche festgebissen hat, loszureissen, „den giftigen Rachen aus der Wunde loszuschnellen[36])"; das ist nicht geradezu unrichtig, insofern der Schmerz des Bisses diese Bewegung der Hand, wie diejenige der linken Hand des jüngeren Knaben veranlasst hat, aber der Ausdruck muss, um völlig wahr zu sein, eine nicht unwesentliche Modification erleiden. Hingreifend wo er den Biss empfand, hat Laokoon die Schlange gepackt, aber nur wie zufällig und offenbar viel zu fern von ihrem Kopfe, um sie wirkungsvoll von sich wegdrängen zu können; auch dass er strebe, sie loszuschnellen, ist unpräcis ausgedrückt, denn die Hand bewegt sich nicht vom Körper ab, wie dies der Fall sein müsste, um die Schlange zu entfernen, sondern am Schenkel hinunter, und zwar so, dass an dieser Streckbewegung des Armes wie an derjenigen des Beines an derselben Seite, es ist die verwundete, der krampfhafte Schmerz einen wesentlichen Antheil hat, und dass dieselbe höchstens halbwegs als zweckentsprechend, überlegt oder spontan erscheinen kann. Nur der rechte Arm scheint allem bisher Gesagten zu widersprechen, da er augenscheinlich gegen die fest mit der Hand gepackte Schlange emporringt. A b e r d i e s e r A r m i s t v o n G i o v a n n i M o n t o r s o l i r e s t a u r i r t, folglich in keiner Weise massgebend; er ist aber obendrein, wie jetzt mit vollster Übereinstimmung angenommen wird, f a l s c h r e s t a u r i r t. Die richtige Haltung des rechten Armes zeigt unsern Lesern die hierneben befindliche Zeichnung (Fig. 81 a); der Schwanz der Schlange ist um die Schulter geringelt, der Arm kämpft nicht gegen das Thier, sondern die Hand greift an das Hinterhaupt, an dem



Fig. 81 a. Richtige Haltung des rechten Armes bei dem Vater und dem jüngeren Sohn.

eine unausgearbeitete, moderner Weise oberflächlich überarbeitete Stelle im Haar ihre ursprüngliche Berührung auf's unzweifelhafteste verbürgt[57]). Und demnach kann auch in der Action dieses Armes von einer zweckentsprechenden, bewussten Bewegung der Gegenwehr gegen die Schlange nicht entfernt die Rede sein, während sie die unfreiwillige Reflexbewegung des Schmerzes mit derselben furchtbaren Wahrheit und Natürlichkeit vergegenwärtigt wie die Action der anderen Extremitäten. Aber nicht allein die Glieder zeigen uns die Herrschaft des überwältigenden Schmerzes über den mächtigen Körper Laokoon's, eben so deutlich erkennen wir dieselbe in den Bewegungen und in der unter diesem Gesichtspunkte mit wahrhaft erstaunenswerther Meisterschaft dargestellten Musculatur des Rumpfes. Die Bewegungen des Rumpfes sind durchaus diejenigen eines Menschen, der sich unter den unsäglichsten Qualen windet und krümmt, Qualen, die uns um so grauenvoller erscheinen, je kräftiger der leidende Körper und je mächtiger dessen Reaction gegen den Schmerz ist. Man sehe nur wie gewaltsam die linke Seite des Leibes eingezogen, die rechte Brust hervorgetrieben, das Haupt zurück und auf die linke Seite geworfen ist, mit wie übernatürlicher Anstrengung alle Muskeln angespannt erscheinen; ja mit übernatürlicher Anstrengung, deren Motiv aber die Künstler wiederum klar vor Augen gelegt haben. Denn die Muskellage an der verwundeten linken Seite erscheint in ihrer seltsamen Verschränkung auf den ersten Blick unwahr und sie würde dies auch sein, wenn sie sich am gesunden Körper fände; aber sie stellt mit der grössten und studirtesten Treue die Contraction des Krampfes dar, und dieser Krampf ist es, welcher die tiefer liegenden Bewegungsmotive des Rumpfes und, wie wir jetzt deutlich wahrnehmen, auch diejenigen der Glieder bis zu den Zehen des rechten Fusses hinunter enthält.

Prüfen wir jetzt, wie sich zu diesen convulsivisch schmerzlichen Bewegungen des Körpers der Kopf und der Ausdruck des Gesichtes verhalte. Zunächst ist klar, dass sich in dem gewaltsamen Zurückwerfen des Kopfes die Heftigkeit der Bewegungen des ganzen Körpers fortsetzt, und schwerlich wird man in Abrede stellen können, dass auch die Art dieser Bewegungen in derjenigen des Halses wiederkehre. In einem Hinaufblicken zum Himmel, wie bei Niobe, sei es zu welchem Zwecke es sei, darf also das Motiv dieser Wendung des Gesichts nach oben nicht gesucht werden, was festzustellen nicht allein deshalb von Wichtigkeit ist, weil das Motiv von früheren berühmten Erklärern in der bezeichneten Weise missverstanden worden, sondern auch und ganz besonders deshalb, weil die Consequenzen der Beurteilung dieses Motivs sich auf diejenige des Gesichtsausdruckes und der gesammten Situation erstrecken, in welcher Laokoon sich befindet. Denn, wer annimmt, Laokoon blicke zum Himmel empor, wie Niobe, der muss nothwendig voraussetzen, dass in ihm noch geistige und sittliche Bewegungen unabhängig von den Empfindungen des physischen Leidens thätig seien. Und wenn wir nach genauerer Einsicht in den Mythus auch nicht mehr glauben werden wie Winkelmann, Laokoon drücke eine Regung von Unmuth aus über ein unverdientes, unwürdiges Leiden, oder wie Visconti, es sei erkennbar, dass er auch noch in diesem Zustande seinen Eifer gegen das hölzerne Pferd nicht bereue, sondern im vollen Gefühle seiner Unschuld dem Himmel mit Nachdruck seine Ungerechtigkeit vorwerfe, so wird eine solche Voraussetzung doch der ohnehin schon so schwer zu bewahrenden oder zu erlangenden Unbefangenheit der Betrachtung Eintrag thun. Bedingt sie ja doch gleich die weitere Alternative,

entweder, das physische Leiden Laokoon's habe nicht den Grad von Intensität erreicht, auf dem es eben den ganzen Menschen beherrscht und in Anspruch nimmt, oder, — da diese Annahme durch die krampfhaften Windungen des Körpers sofort ihre Widerlegung findet — wie Winkelmann glaubte, Laokoon offenbare eine besondere Erhabenheit des Geistes und Stärke der Seele im Ringen mit der Noth, also etwas über menschliche Natur Heldenhaftes, was, wie auch Welcker hervorhebt, auf Täuschung beruht, und durch den Charakter Laokoon's als Mensch und Priester in keiner Weise motivirt sein würde.

Wer vollkommen unbefangen an die Betrachtung des Kopfes und an die Prüfung seines Ausdruckes geht, der wird unmittelbar empfinden, dass der Kopf mit dem Körper durchaus in Übereinstimmung stehe, und zwar sowohl in dem was in den Zügen ausgedrückt ist, als auch in der Art des Vortrags. So wie im Körper der höchste Grad physischen Schmerzes mit der grössten Natürlichkeit und Rückhaltlosigkeit dargestellt ist, so ist auch der Kopf auf das höchste Pathos, ein Pathos der heftigsten, momentansten Art berechnet. Es ist freilich, und grade auf Anlass des Laokoon so viel von der Mässigung als dem Gesetze der Darstellung starker Affecte in der griechischen Kunst, von dem Herabsetzen des Ausdrucks auf ein minderes Mass als das von der Natur geforderte die Rede gewesen, so dass es bei den meisten meiner Leser Anstoss erregen wird, wenn ich behaupte, von dieser Mässigung im Ausdrucke sei thatsächlich Wenig vorhanden. Und doch muss ich dies behaupten und folge, indem ich es zu thun wage, der Richtung, welche die Erklärung des Laokoon von Lessing's Zeiten bis auf die unseren eingeschlagen hat. Lessing stellte noch in Abrede, dass Laokoon schreie, nicht ein Schrei wie bei dem Laokoon Vergil's, nur ein Seufzer entringe sich diesem Munde; Welcker dagegen sagt, es lasse sich nicht behaupten, dass der Mund nicht zu Angstruf und Klaggeschrei geöffnet sei, und Brunn, es sei gewiss, dass der Mund geöffnet sei um deutliche, vernehmliche Schmerzenslaute auszustossen. Dies scheint auch mir unzweifelhaft für Jeden der sehn will und zu sehn versteht, und fast möchte man sagen, dass der Laokoon der Gruppe sich in diesem Punkte mit demjenigen Vergil's berühre, der:

Clamores simul horrendos ad sidera tollit,

nur besteht freilich sein Klaggeschrei nicht in wilden, regellosen Tönen, ist es eben kein Geheul oder Gebrüll, das sich wie dasjenige des vergilischen Laokoon mit dem Brüllen eines verwundeten Stieres vergleichen lässt. Aber, wird überhaupt das Schreien und laute Jammern des Laokoon zugegeben, so steht es misslich um die Behauptung, Laokoon beherrsche noch seinen Schmerz durch moralische Kraft so weit, dass der Ausdruck desselben nur das geringste Mass scheine, welches die Natur unter den gegebenen Umständen verlange. Denn eben darin offenbart sich ja die moralische Kraft im Leiden, dass wir den Aufschrei, das Lautwerden des Schmerzes niederkämpfen. Und wenn zu weiterer Unterstüzung der Annahme, Laokoon besitze und zeige noch diese moralische Kraft, darauf hingewiesen worden ist, ohne dieselbe würde der Ausdruck mit der Handlung im Widerspruche stehn, denn ohne sie würde auch der ganze Widerstand aufhören müssen, welchen Laokoon den feindlichen Mächten noch leistet, nun, so haben wir ja im Vorhergehenden gesehn, dass dieser Widerstand aufgehört hat, dass von demselben überhaupt nicht die Rede sein kann, und deshalb dürfen wir den Satz wohl umkehren und sagen: da bereits aller Wider-

stand gegen die Schlangen aufgehört hat, da Laokoon sich in convulsivischen Schmerzen windet und krümmt, so würde der Ausdruck des Gesichtes mit der Handlung im Widerspruch stehn, wenn er noch moralische Kraft in der Beherrschung der Leiden offenbarte. Wer aber behauptet, Laokoon müsse vermöge der Würde seines Standes auch den heftigsten Schmerz beherrschend gedacht werden, der wolle doch nicht vergessen, wie Sophokles seinen Philoktetes sich geberden, wie er ihn schreien und winseln lässt, wenn der Schmerz in seinem wunden Fusse zum übermannenden Ausbruch kommt, den Philoktetes, der doch bei mindestens gleicher Würde des Standes als Heros und Krieger ein noch ganz anderer Mann war, als der Priester Laokoon!

Haben wir uns nun überzeugt, dass Laokoon schreie und dass er schreien müsse, so werden wir auch einsehn, dass der Schmerz sich in den Zügen des Antlitzes mit derselben Heftigkeit äussere und äussern müsse, wie in den krampfhaften Bewegungen des Körpers und wie in dem Schreien des Mundes. Und in der That ist dies Antlitz grade in allen den Theilen, welche vom Schmerz in ihrer Lage und Gestalt verändert werden, in einer Weise gewaltsam bewegt, wie in keinem zweiten Werke der antiken Kunst. Alle grösseren Flächen, wie Stirn und Wangen sind, wie Brunn richtig schildert, durch das Hervortreten der einzelnen Muskeln zerrissen, und die Anspannung derselben ist an einigen Stellen so gewaltig, dass es unmöglich wird, sich von den darunterliegenden festen Theilen des Knochengerüstes genügende Rechenschaft geben. Ähnliches gilt von der Behandlung des Haares am Haupt und im Bart, welches nirgend in grösseren Massen zusammenhält, sondern sich überall in eine Menge einzelner kleiner Partien theilt. Wem das über das Gesicht Gesagte zu stark erscheint, den wollen wir nicht allein, wie dies Brunn thut, anweisen, die Gruppe einmal bei Fackelschein zu betrachten, bei einer Stärke der Beleuchtung, welche die Gruppe in ihrer Gesammtheit in das vortheilhafteste Licht setzt, und bei der die Zerrissenheit im Antlitz mit solcher Bestimmtheit hervortritt, dass sie Niemand wird läugnen können, während grelle Tagesbeleuchtung, zerstreutes, allseitiges, sogenanntes flaches Licht die meisten im Marmor thatsächlich vorhandenen Einzelheiten verschwinden lässt, sondern den wollen wir ganz besonders auffordern nicht nach dem Eindrucke allein zu urteilen, den die am meisten und leichtesten gesehene Profilansicht des Kopfes von der Seite des älteren Sohnes her macht. Denn in dieser Ansicht kommen die Furchen auf Stirn und Wangen so gut wie gar nicht zum Vorschein, und eben deshalb verliert der Ausdruck an der ihm eigenen Schärfe, und wird fast klagend, ja in dieser Ansicht wird man jene Wehmuth unschwer wahrnehmen, die nach Winkelmann wie ein trüber Duft auf Laokoon's Augen schwebt, die auch Welcker anerkennt, und von der Winkelmann meint, es sähen sie nur Sonntagskinder; in jeder anderen Ansicht wird der Ausdruck des Kopfes durch Wehmuth nur sehr unvollkommen bezeichnet, jede andere Ansicht aber ist für die Auffassung des wahren und ganzen Charakterismus des Kunstwerkes mehr zu empfehlen als eben diese des Profils.

Wenn wir mit Zuversicht hoffen, dass bei einer richtigen, allseitigen und unbefangenen Betrachtung des Laokoonkopfes die Beschauer die Überzeugung von dem heftigen, sehr wenig gemässigten Vortrag des Ausdruckes erhalten werden, so werden wir wohl auch glauben dürfen, dass man uns zustimmen wird, wenn wir behaupten, der Ausdruck sei wesentlich und durchaus überwiegend derjenige physischen

Schmerzes. Er ist dies ganz gewiss in dem Grade, dass es unmöglich sein wird, in irgend einem Zuge ein anderes als physisches Leiden nachzuweisen. Damit soll nun freilich nicht behauptet werden, Laokoon leide schlechthin nur physisch, das lässt sich überhaupt niemals sagen, so lange ein Mensch Bewusstsein hat, welches schliesslich auch zur physischen Schmerzempfindung nothwendig ist. Wir können fast ganz Goethes schöne Worte unterschreiben: „fern sei es von mir, dass ich die Einheit der menschlichen Natur trennen, dass ich den geistigen Kräften dieses herrlichen Mannes ihr Mitwirken abläugnen sollte. Angst, Furcht, Schrecken, väterliche Neigung (?) scheinen auch mir sich durch die Adern zu bewegen, in dieser Brust aufzusteigen, in dieser Stirn sich zu furchen; gern gesteh' ich, dass mit dem sinnlichen auch das geistige Leiden auf der höchsen Stufe dargestellt sei," aber viel unbedingter eignen wir uns die Warnung an, mit der Goethe diesen Satz schliesst: „nur trage man die Wirkung, die das Kunstwerk auf uns macht, nicht zu lebhaft auf das Werk selbst über." Sehr richtig wendet Brunn diese Warnung besonders auf das Bestreben an, den Ausdruck zu zergliedern oder zu zerspalten, um etwa in dem einen Zug einen sinnlichen, in dem anderen irgend einen geistigen Schmerz bestimmter Art nachzuweisen, und ich kann ihm auch darin nur durchaus zustimmen, wenn er sagt, wer den Kopf getrennt von der Gruppe betrachtet, der wird sicherlich darauf verzichten, das Einzelne des Ausdrucks in bestimmten Richtungen nachzuweisen, ja kaum im Stande sein, die Wirkung, welche der Kopf beim Anblick der ganzen Gruppe gemacht hat, sich überhaupt wieder deutlich zu vergegenwärtigen: so sehr ist dieser vom Ganzen abhängig und eben nur im Zusammenhange mit den äusserlichen, körperlichen Motiven der Handlung verständlich, weil er zuerst und zumeist nur ein Ausfluss dieser Motive ist.

So viel zur Schilderung der Gruppe in ihrer thatsächlichen Erscheinung. Es wird sich weiterhin die Gelegenheit bieten, die hier gewonnene Erkenntniss der Situation, in welcher sich die drei Personen befinden, für die Beurteilung der künstlerischen Conception und Composition der Gruppe zu verwerthen, einstweilen aber bitte ich meine Leser, mir unter dem Eindruck, welchen die unbefangene Betrachtung der dargestellten Handlung auf uns machte, zu einem erneuten Rückblick auf den Mythus und auf das Verhältniss zu folgen, in welchem die Gruppe zum Mythus steht.

Zuvörderst dürfte es nicht ganz überflüssig sein daran zu erinnern, dass die Künstler ohne Zweifel wirklich die mythische oder poetische Tradition vor Augen gehabt haben[38]). „Als Behandlung einer willkürlich, blos künstlerisch gestellten Aufgabe oder eines blos denkbaren Falles lässt sich", wie Welcker hervorhebt, „das Werk schon darum nicht betrachten, weil es in allen wesentlichen Umständen mit der Fabel übereinstimmt, und diese daher dem Zuschauer auch wider den Willen der Künstler einfallen würden, wenn sie etwa selbst gewünscht haben könnten, sie im Stillen als Anlass zu sogenannten Akademiefiguren zu benutzen." Dies aber hat den Künstlern so fern gelegen, dass sie vielmehr, so weit wie sie es vermochten, geflissentlich Alles hervorgehoben haben, was das Kunstwerk als Darstellung des Mythus charakterisirt: die Priesterlichkeit Laokoon's und seiner Söhne, die Hinzufügung des Altars, an dem so eben geopfert werden sollte, und dessen Besudelung und Entheiligung durch das Blut des Priesters in den Augen eines griechischen Beschauers das Pathetische der

Scene wesentlich verstärken musste, die von Welcker hervorgehobene Planmässigkeit in der Art, wie die Schlangen alle drei Personen umstricken, und durch welche sie sich ausdrucksvoll als die Boten des Richters zu erkennen geben, welche wissen, was sie sollen, endlich und ganz besonders die übernatürliche Schnelligkeit ja Augenblicklichkeit, mit welcher der wiederum übernatürlich schmerzhafte Giftbiss der Schlangen seine volle Wirkung ausübt. Wenngleich aber auch die Gruppe sich vermöge der Hervorhebung dieser Umstände für den aufmerksamen Betrachter sehr bestimmt als die Darstellung einer einmaligen, eben der in Rede stehenden mythischen Begebenheit zu erkennen giebt, so glaube ich doch jetzt, nachdem wir die Gruppe genau betrachtet haben, meinen oben ausgesprochenen Satz: das Kunstwerk stellt nichts Anderes dar, als die Katastrophe in ihrer nackten Thatsächlichkeit, mit Zuversicht wiederholen zu dürfen. Um mehr als nur diese Katastrophe in ihrer nackten Thatsächlichkeit zu empfinden, muss man zu der Betrachtung des Kunstwerkes nicht allein die Kenntniss des Mythus im Allgemeinen mitbringen, sondern ganz speciell diejenige der besonders von Sophokles durchgearbeiteten ethischen Begründung desselben. Und wie wenig das Jedermanns Sache sei, das lehrt uns Viscontis Irrthum über den ethischen Gehalt des Mythus. Man entgegne mir nicht, dies gelte nur uns modernen, nicht auch den antiken Beschauern der Gruppe gegenüber, welchen der Mythus in seinem Zusammenhang und in seinem ethischen Kern gegenwärtiger war, als uns; freilich konnte das Kunstwerk nur zu einer Zeit entstehn, in welcher das Bewusstsein der Sage und die Kenntniss der diese Sage durchbildenden Poesie durchaus lebendig war, freilich wurde der griechische Beschauer in einer Zeit, in welcher Sophokles' Tragödien noch aufgeführt wurden, durch die oben hervorgehobenen besonderen Umstände der Darstellung lebhafter als wir an den Mythus erinnert, allein von aussen hinzubringen musste man die Kenntniss des Mythus zu jeder Zeit, aus der Gruppe selbst leuchtete der ethische Kern und Zusammenhang der Sage dem antiken Beschauer grade so wenig entgegen wie dem modernen.

Dies ist der erste Grund, warum ich mich für berechtigt halte zu behaupten, der Laokoon sei kein wahrhaft tragisches Kunstwerk. Die tragische Wirkung von Leiden, die wir sehn, beruht wesentlich darauf, dass wir ihren Zusammenhang mit einer Handlung empfinden, deren sittlich nothwendige oder gerechtfertigte Folge sie sind; wo die unmittelbare Empfindung dieses Zusammenhanges fehlt, da wirkt das Pathos nicht tragisch, sondern je nach seinem Grade betrübend oder beängstigend. Dazu kommt aber sofort ein Zweites, worin sich die andere Seite der Ungunst des Verhältnisses offenbart, in welchem sich die Gruppe zum Mythus befindet. Die Anschauung von Leiden wirkt nur dann tragisch, sittlich reinigend auf uns ein, wenn das Mass der Leiden mit der Verschuldung, deren Strafe und Sühne die Leiden sind, in einem Verhältniss steht, welches wir als gerechtfertigt empfinden. Wo dieses Verhältniss überschritten wird, da verwandelt sich unser Gefühl von Furcht und Mitleid in Entsetzen und sittlichen Abscheu, da empört sich unser Gemüth gegen das Übermass der Strafe. Eine solche Wirkung wird überall da leicht eintreten, wo die Strafe gegenwärtig erscheint, während die Verschuldung lange vergangen, gleichsam verjährt ist, und diese Wirkung wird nur da vermieden werden können, wo entweder die Strafe der Verschuldung unmittelbar folgt, wo sie den Schuldigen in seiner Sünden Blüthe überrascht, um mit Shakspere zu reden, oder wo das Kunstwerk auf das

Moment der früheren Verschuldung in leicht erkennbaren, unzweifelhaften Zügen hinweist, wo die Schuld im Bewusstsein des Gestraften gleichsam wieder gegenwärtig wird. Nun ist aber in der Gruppe von dem Allen grade das Gegentheil der Fall: die langverjährte Schuld kann, schon vermöge ihrer besonderen Natur, hier auch nicht einmal andeutungsweise wiederholt und gegenwärtig gemacht werden, wie dies die Tragödie vermochte, indem sie Laokoon in den der Katastrophe vorhergehenden Scenen schuldbewusst, die Strafe der Gottheit fürchtend darstellte; dem Kunstwerke fehlt aber auch jede bestimmte Hinweisung auf die Schuld als Motiv der Strafe, denn dass diese Kinder, die hier mit dem Vater grässlich untergehn, in Sünde gezeugt und geboren sind, wer will es erkennen? und endlich, wer will es unternehmen in Laokoon's Haltung und Angesicht das Merkmal des Schuldbewusstseins nachzuweisen in Zügen von genügender Stärke des Charakterismus um dieser über die Massen furchtbaren Strafe das Gleichgewicht zu halten? Nach dem was oben über den Gesichtsausdruck und das Stadium der Leiden, in dem Laokoon sich befindet, gesagt wurde, läugnen wir, dass ein solcher Nachweis möglich sei. Die unausweichliche Consequenz aus diesen Erwägungen aber ist, dass der Gruppe des Laokoon, so wie sie vor uns steht, zwei der wichtigsten, ja der fundamentalen Bedingungen eines tragischen Kunstwerkes abgehn.

Um diesen Punkt in das vollste Licht zu setzen, und um dem Einwande zu begegnen, das hier entwickelte Verhältniss zum Mythus sei in der Natur des plastischen Kunstwerks an sich begründet, werfen wir einen vergleichenden Blick auf die Gruppe der Niobe. Auch die Niobegruppe stellt uns direct nur die Katastrophe dar, aber in dieser Katastrophe offenbart sich uns der Mythus in seinem ganzen Zusammenhange. In den schmerzlich, entsetzt oder trotzend nach oben gewendeten Blicken fast aller Personen erkennen wir die Anwesenheit der nicht dargestellten rächenden Gottheiten und das Bewusstsein dieser Anwesenheit bei den handelnden Personen, in Niobes fester, stolzer Haltung auch noch in dem Augenblick des höchsten Leidens, auch noch in dem Augenblicke, wo die Natur der Mutter in hervorbrechenden Thränen über die Grösse und den Stolz der Heroine zu siegen beginnt, ja auch noch darin, dass die erhabene Frau den triumphirenden Göttern diese Thränen verbergen will, in allen diesen Zügen steht uns ihre Verschuldung, ihre Überhebung gegen die Gottheit, ihr aufflammender Stolz in den Tagen des Glückes in klaren Zügen handgreiflich vor Augen, und darin, dass sich Niobe auch jetzt nicht beugt, wird diese Verschuldung gegenwärtig gemacht, im Augenblick der Strafe wiederholt. Und wiederum darin, dass sich Niobe von dieser Strafe nicht vernichten, ja kaum einmal besiegen lässt, setzt sie dieselbe, furchtbar, wie sie sein mag, in ein ausgeglichenes Verhältniss zu der Grösse ihrer Schuld. Das ist es, warum Niobe so erhaben ist und uns im Anschauen erhaben stimmt, warum sie uns das Bewusstsein von der ganzen Grösse und Würde der Menschheit wach ruft, während ihre hervorbrechenden Thränen uns das endliche Unterliegen der Creatur gegenüber göttlicher Übermacht empfinden lassen und jenem Grundaccord der Erhabenheit die weicheren Klänge der Furcht und des Mitleids beigesellen. Und eben darum wirkt die Gruppe der Niobe tragisch, eben darum erkennen wir in ihr das im höchsten und eigentlichsten Sinne tragische Kunstwerk der Griechen.

Laokoon aber? — Wenn ein Dannecker bekennt, er habe den Laokoon nie

lange beschauen können, sondern sein Blick habe sich, wenn er ein anderes schönes Werk neben ihm gesehn, immer unwillkürlich von ihm weggewendet, wenn ein Welcker den Grund hiervon „mehr als in etwas Anderem, mehr als in der üblen Ergänzung des Armes, mehr auch als in den Schlangen, deren Windungen bei aller Kunst ein Grauen hervorbringen, in dem Kläglichen in dieser Art von Marterthum“ sucht, so scheinen diese Urteile der feinstgebildeten und geübtesten Kunstbetrachter nicht eben auf eine tragische Wirkung hinzuweisen. Ich aber, nachdem ich nachzuweisen versucht habe, dass dem Laokoon zwei der wesentlichsten Bedingungen eines tragischen Kunstwerkes abgehn, muss hier ein Wort wiederholen, das ich vor Jahren nicht ohne Anstoss zu erregen, ausgesprochen habe, von dessen Richtigkeit ich aber heute fester als je überzeugt bin: dass nämlich nur äussere Umstände, die Gewöhnung an den Anblick oder eine gewisse Oberflächlichkeit der Betrachtung, oder die Umgebung des Kunstwerks in unsern Museen, oder endlich die virtuose, zur Schau gestellte Technik, die uns die Gruppe in jedem Augenblick als Kunstwerk, als Marmor empfinden lässt, und Ähnliches im Stande ist, ein in uns aufsteigendes geheimes Grauen vor diesem Anblick zurückzudrängen, das sicherlich mehr und mehr hervortritt, je länger und je tiefer wir uns in die Darstellung hineindenken, namentlich wenn wir uns gewöhnen von der die ganze Situation verändernden Restauration Montorsolis zu abstrahiren und uns den Laokoon so vorzustellen, wie die alten Künstler ihn gemacht hatten. Aus der Gruppe selbst heraus wird dieses Grauen freilich einigermassen durch die sanfteren Gefühle des Mitleids gemildert, welche uns die Kinder einflössen, aber doch nur sehr unvollkommen, um so unvollkommener, je mehr und je kräftiger grade die Kinder unsere Blicke immer wieder auf die Hauptperson und den Mittelpunkt der Gruppe, den Vater, zurücklenken. Wenngleich ich aber zugestehn will, dass die Gruppe in ihrer Ganzheit minder heftig wirkt, dass sie edlere und weichere Gefühle in uns erregt, als dies der Anblick des Laokoon allein vermögen würde, und wenngleich ich ferner zugestehe, dass die Künstler ein Recht haben von uns zu verlangen, dass wir ihr Werk im Ganzen und als Ganzes beurteilen, so muss ich immer noch bei der durch die vorstehenden Bemerkungen begründeten Behauptung beharren: die Gruppe des Laokoon ist kein wahrhaft tragisches Kunstwerk, und sie ist dies deswegen nicht, weil sie nur pathetisch ist, weil aus dem in ihr dargestellten Pathos keine sittliche Idee uns entgegenleuchtet.

Aber grade vermöge dieses ihres ausschliesslich pathetischen Gehalts stellt sich die Gruppe des Laokoon als Vertreterin einer Entwickelungsstufe des Pathetischen in der bildenden Kunst der Griechen hin, welche sich den beiden vorangegangenen Phasen der Entwickelung des Pathetischen durchaus organisch, durchaus als ein nothwendiger, wenngleich schon entartender Fortschritt anschliesst. Die alte Kunst vor Phidias ist noch gar nicht pathetisch, sondern hat nur pathetische Gegenstände in Kampfgruppen, wie die von Ägina. Aber nicht der Gegenstand an sich bestimmt die Art des Eindrucks, den ein Kunstwerk auf das Gemüth des Beschauers ausübt, und mithin seinen ideellen Charakter, sondern der Ausdruck, welchen der Künstler den handelnden Personen verliehen hat, bedingt den Eindruck den wir von einem Kunstwerk empfangen und somit dessen Charakter. Da nun die vorphidiassische Kunst ihren Gestalten überhaupt noch keinen charakteristisch psychischen Ausdruck zu verleihen vermag, so kann sie auch noch kein Pathos darstellen und nicht pathetisch

auf uns wirken. Das Pathetische beginnt in der Plastik mit Phidias und den Seinen, welche freilich in der Verkörperung der Idee absoluter Göttlichkeit den Schwerpunkt ihres Schaffens finden, aber deren Kunst doch keineswegs auf die Darstellung bedingungs- und leidenschaftsloser Göttlichkeit beschränkt ist. Im Gegentheil hat die Kunst der phidiassischen Epoche in Giebelgruppen, Metopen und Friesen auch Handlungen dargestellt, welche ihrem Gegenstande nach durchaus pathetisch sind, Handlungen, bei denen die betheiligten Personen in hohem Grade unter dem Einflusse des Affects, der Leidenschaft, ja starker Leidenschaft stehn. Wer behaupten wollte, auch in diesen Kunstwerken, wie in denen der alten Zeit, liege das Pathetische nur noch im Gegenstande, nicht auch im Ausdrucke der handelnden Personen, den würden die Monumente Lügen strafen. Man denke nur an die westliche Giebelgruppe des Parthenon mit ihrem zornglühenden Poseidon. Und dennoch können wir uns auf eben diese Monumente berufen, wenn wir sagen, der Eindruck, den sie auf den Beschauer hervorbringen, sei nicht oder nur in Ausnahmefällen, hauptsächlich nur da ein pathetischer, wo wir die Theile der Gesammtcomposition getrennt vor uns haben, während sie durchaus nur ethisch wirken, nur die triumphirende Macht der Idee uns zum Bewusstsein bringen, welche aus der Handlung spricht, sobald wir sie in ihrer Gesammtheit auffassen. Der Grund hiervon aber liegt darin, dass der Schwerpunkt in diesen Darstellungen viel mehr auf den ideellen Gehalt der Handlungen als auf die Handlungen selbst in ihren augenblicklichen pathetischen Motiven fällt, und dass demgemäss der pathetische Ausdruck in den handelnden Personen nur in zweiter Linie hervortritt und auf dasjenige Mass reducirt ist, welches die Wahrheit der Handlung erforderte. Ich berufe mich ganz besonders auf die westliche Parthenongiebelgruppe; hier ist das Pathos im Poseidon stark genug vorgetragen, und doch, wer denkt vor dem Ganzen an Poseidon's Zorn, wer nicht vielmehr einzig und allein daran, dass aus dem hier dargestellten, als entschieden dargestellten Streit Athene als die Herrin Attikas hervorging! Auf seiner ersten Entwickelungsstufe also ist das Pathetische in der Plastik dem Ethischen und der Idee durchaus untergeordnet.

Zu selbständiger Geltung und Bedeutung gelangt dasselbe auf der zweiten Entwickelungsstufe durch Skopas und Praxiteles. Gleichwie Phidias in der Verkörperung des absolut Göttlichen den Schwerpunkt seiner Kunst gefunden hat, wie er überall von der reinen Idee ausging, so stellen Skopas und Praxiteles das Göttliche als ein gesteigert Menschliches dar, und gehn dabei vom Pathos aus, in welchem diejenige Bedingtheit des Menschlichen liegt, der auch das Göttliche unterliegen kann, ohne aufzuhören göttlich zu sein. So in ihren Einzelbildern. In Gruppen aber stellen sie Handlungen dar, deren ganze Bedeutung auf dem Pathos beruht. Das beste Beispiel ist die Gruppe der Niobe. Die Niobegruppe ist ohne das Pathos der Mutter undenkbar[39]), dies Pathos bildet den Schwerpunkt der ganzen Composition, welche auch durchaus pathetisch auf uns wirkt. Die Gruppe der Niobe ist ein pathetisches Kunstwerk im höchsten und eigentlichsten Sinne, aber sie ist kein ausschliesslich pathetisches Kunstwerk, ihr Pathos ist der Träger einer Idee, der Idee des Triumphs göttlicher Macht über menschliche Grösse und menschlicher Erhabenheit gegenüber göttlicher Übermacht, einer Idee, die uns erhebt und demüthigt in einem Augenblick, aber einer Idee, welche einzig und allein durch dieses Pathos der Gruppe zur Anschauung gebracht werden kann. Gleiches würde sich von allen Werken der jüngeren attischen

Schule behaupten lassen, die pathetische Elemente enthalten. Auf der zweiten Entwickelungsstufe ist also das Pathetische in der Plastik der selbständige Träger des Ethischen und der Idee.

Die dritte Entwickelungsstufe, die letzte überhaupt mögliche, bezeichnet am vollkommensten der Laokoon. Das in der Niobe selbständig und selbstbedeutend gewordene Pathos ist im Laokoon ausschliesslich geworden, es ist von der Idee gelöst; die Gruppe des Laokoon an sich wirkt nur pathetisch auf den Beschauer; was der Mythus von ethischen und ideellen Gehalte besass, grade das ist in die Gruppe nicht übergangen. In dieser Hinsicht steht der Laokoon, welchen Werke wie Silanion's Iokaste und Aristonidas Athamas (oben S. 161 und 59) vorbereiten, fast allein in der bildenden Kunst, denn die sterbenden Barbaren der pergamenischen Schule können wir nur in sofern mit ihm parallelisiren, als wir sie für sich allein auffassen dürfen, wo denn allerdings in ihnen das Pathos ebenfalls von der Idee gelöst ist. Nur die Gruppe der trallianischen Meister, Zethos' und Amphion's Rache an Dirke (der farnesische Stier), ist dem Laokoon in dem Princip der Kunst verwandt, da sie eben wie der Laokoon nur die Katastrophe eines Mythus zur Anschauung bringt, eine Katastrophe voll des höchsten Pathos aus dem eben so wenig eine Idee hervorleuchtet wie aus der Gruppe der Laokoon. Aber die ebengenannten sind freilich auch Kunstwerke, welche mit dem Laokoon einer und derselben Periode der griechischen Plastik angehören. Denn, dass die Auffassung des Pathetischen, wie wir sie im Laokoon kennen gelernt haben, sich überhaupt nur im engsten Zusammenhange einer ununterbrochen fortschreitenden Entwickelung des Pathetischen begreifen lässt, innerhalb welcher sie ihre durchaus natürliche Stelle findet, dies scheint mir so einleuchtend, wie irgend ein Grundsatz der Kunstgeschichte. Und schon allein deshalb sind wir genöthigt, Laokoon unter dem fortwirkenden Einfluss des Pathos der erst jüngst vergangnen skopasischen und praxitelischen Zeit, d. h. in der Blüthezeit der rhodischen Kunst, in der Diadochenperiode entstanden zu denken, und wird es uns platterdings unmöglich, an seine Entstehung in Rom unter Titus zu glauben.

Ehe wir aber auf die Untersuchung über die Entstehungszeit des Laokoon näher eingehn, und ehe wir uns mit der Conception und Composition der Gruppe von rein künstlerischem Standpunkt aus beschäftigen, muss hier noch eine Erwägung Platz finden, welche zur gerechten Würdigung des Kunstwerks von Seiten seines eben besprochenen Verhältnisses zum Mythus und zum ethischen und tragischen Gehalte desselben nicht unwesentlich beitragen wird. Ich habe zu erweisen gesucht, dass die Gruppe uns nur die Katastrophe des Mythus in ihrer nackten Thatsächlichkeit darstelle, dass sie ausschliesslich pathetisch sei und dass das Pathos mit einem Grade von Heftigkeit vorgetragen sei, der an das Unschöne, echter Kunst Unerlaubte zum mindesten grenze. Nun liegen die beiden Fragen nahe, welche für die Charakteristik des Geistes der Künstler von Bedeutung sind, ob erstens die Künstler durch eine andere Erfindung ihr Werk zum Mythus in ein günstigeres Verhältniss hätten setzen, und ob zweitens sie das Pathos weniger heftig und ausschliesslich hätten vortragen können. Beide Fragen hangen so innig mit einander zusammen, dass wir sie gemeinsam zu beantworten suchen müssen. Gehen wir vom Pathos Laokoon's aus. Das Pathos des Laokoon grenzt deshalb an das Unedle, weil es überwiegend, fast ausschliesslich in der Darstellung der heftigsten körperlichen Schmerzen besteht. Das

ist allgemein empfunden, selbst von denen, welche sich bemühten, im Laokoon neben dem körperlichen Leiden noch ein selbständiges geistiges Pathos nachzuweisen, weil es ohne das Vorhandensein eines solchen um die herkömmliche unbedingte Bewunderung des Kunstwerks misslich aussieht. Dennoch wird uns eine doppelte Erwägung lehren, dass die Künstler Laokoon in keiner Weise weniger körperlich und weniger heftig leidend, dagegen mit mehr freien geistigen Regungen ausgestattet darstellen durften. Denn erstens hätten sie durch eine andere Auffassung der Lage Laokoon's den besten Theil der Relation ihrer Gruppe zum Mythus in Gefahr gebracht. Um uns hiervon zu überzeugen, verändern wir in Gedanken einmal das entscheidende Motiv der Conception der Gruppe. Dies entscheidende Motiv ist, dass nicht allein die drei Personen von Schlangen umstrickt und dass zwei von ihnen von den Schlangen gebissen sind, sondern dass die Schlangenbisse auch sofort unter den fürchterlichsten Schmerzen tödtlich wirken. Ohne dies Motiv hätte freilich Laokoon in wesentlich anderer Situation erscheinen können, ja erscheinen müssen, aber damit wäre auch der Mythus geopfert gewesen, denn nur durch die furchtbare Schmerzhaftigkeit und die rapide Tödtlichkeit ihres Bisses erscheinen die Schlangen als übernatürliche Boten der Gottheit, ohne diese Voraussetzungen wären es gemeine Thiere, ihr Biss ein gewöhnlicher Schlangenbiss, der weder in dem Grade schmerzhaft ist noch auch so schnell tödtet. Zweitens würden aber die Künstler durch diese Änderung des Grundmotivs ihrer Conception die ganze Einheit der Gruppe in Gefahr gebracht haben. Denn von einem gewöhnlichen Schlangenbiss wäre auch der jüngere Sohn nicht so schnell in die Lage gekommen, in der wir ihn sehn, von einer gewöhnlichen Schlange gebissen müsste er sich in Schmerz und Angst abringen und den Vater zu Hilfe rufen. Und was dann? Entweder hätten die Künstler ihren Laokoon in der Art von der Schlange umschnürt darstellen müssen, wie es der vergilische Laokoon ist, so dass wir augenblicklich sehn, er kann kein Glied mehr rühren, was plastisch so unschön wie möglich sein würde, oder sie hätten ihn darstellen müssen getheilt zwischen dem Bestreben die eine Bestie, die ihn beisst, wirksam abzuwehren und dem armen, hilflosen Kinde, das neben ihm um Hilfe und Rettung schreit, beizustehn, wie dies Vergil's Laokoon versucht, bis er völlig umschnürt ist. Hätten sie das nicht gethan, so würde uns ihr Laokoon ein Gegenstand herzlicher Verachtung sein; hätten sie ihn aber thatsächlich bestrebt oder auch nur von dem Wunsche erfüllt gezeigt, dem Kinde neben ihm zu helfen, so würde der Erfolg einfach der gewesen sein, dass der Knabe als der am meisten leidende zur Hauptperson, der Vater zur Nebenperson geworden wäre, wodurch wiederum der Inhalt der Gruppe sich aus dem Untergange Laokoon's mit seinen Kindern in der Darstellung eines gefährdeten Kindes verwandelt hätte, welchem Vater und Bruder in verschiedener Weise zu helfen suchen. Daraus geht hervor, dass die Gruppe unter keiner Bedingung Laokoon in der entfernten Möglichkeit, dem Knaben beizustehn zeigen durfte, und da die plastischen Künstler diese Möglichkeit nicht durch ein abscheuliches Umwickeln des ganzen Laokoon mit Schlangenleibern aufheben konnten, so blieb ihnen keine Wahl, als sie durch die Darstellung so entsetzlicher Schmerzen aufzuheben, dass Laokoon von denselben völlig überwältigt und seiner selbst nicht mehr mächtig erscheint.

Diese Bemerkungen, durch welche die Gruppe des Laokoon als fertiges Kunst-

werk, als Darstellung dieses Gegenstandes ästhetisch gerechtfertigt sein dürfte, aber freilich noch lange nicht dem Gegenstande selbst nach, den auch die griechische Kunst bis auf die Diadochenzeit offenbar deshalb vermieden hat, weil er nicht zu rechtfertigen ist, diese Bemerkungen, welche uns gelehrt haben, dass eine andere plastische Darstellung der Katastrophe des Laokoonmythus schwerlich denkbar sei, mögen uns nun auch zu dem Versuche hinüberleiten, uns die wesentlichen und grossen Vorzüge der Conception der Gruppe als plastisches Kunstwerk an und für sich zu vergegenwärtigen.

Der grösste und unbedingteste Vorzug der Gruppe besteht in der Fülle ihres Inhalts und in ihrem reichen dramatischen Leben. Wenn ich früher einmal gesagt habe: das ganze Pathos einer langen Dichtererzählung tritt uns aus der Gruppe entgegen, so war das nicht genug gesagt; es muss vielmehr hervorgehoben werden, dass keine Art einer dichterischen Darstellung der Scene in Hinsicht auf die Fülle der pathetischen Motive und zugleich auf die Macht des Eindrucks auf den Hörer auch nur entfernt mit der Gruppe wetteifern kann. Der Grund liegt darin, dass die Begebenheit, um die es sich handelt, ihrer Natur nach nur als in einem unendlich kurzen Zeitraum verlaufend und durch ihre Acte hindurch sich vollendend überhaupt gedacht werden kann. Die in der Zeitabfolge darstellende Poesie aber muss diese Acte auseinanderreissen und successiv zum Bewusstsein des Hörers bringen, dessen Aufmerksamkeit und Theilnahme sie in eine lange Spannung ohne einheitlichen Höhepunkt versetzen und in demselben Grade abschwächen und ermüden wird, in welchem sie durch detaillirte Ausführung die Fülle der Motive zur Anschauung zu bringen sich bestrebt, während sie zugleich in dem Masse, in welchem ihre Darstellung wächst, die innere Wahrscheinlichkeit der Scene in Gefahr bringt. Diese innere Wahrscheinlichkeit vermag die Poesie nur durch einen möglichst raschen und knappen Vortrag zu wahren, bei welchem sie wiederum ein Bedeutendes von dem Reichthum des pathetischen Gehaltes zum Opfer zu bringen hat. Nur die plastische Darstellung der Begebenheit ist im Stande die verschiedenen Acte derselben als coëxistent wiederzugeben und unbeschadet der selbständigen Bedeutung eines jeden derselben auf einen Höhepunkt zu concentriren, nur die plastische Darstellung kann die Fülle des pathetischen Gehalts dem Beschauer im engsten Raume und in einem einzigen Augenblick zur Anschauung und zum Bewusstsein bringen und die Gruppe der rhodischen Meister thut dies in der denkbar vollkommensten Weise. Zugleich ringeln sich die Schlangen um die Glieder der drei Personen, graben sie ihre giftigen Zähne in die Weichen des jüngeren Sohnes und des Vaters, haucht der tödtlich verletzte Knabe den letzten schweren Seufzer aus, erschlaffen seine Muskeln in Todesmattigkeit, windet sich der Vater in den unnennbarsten Schmerzen und in haarsträubender Angst, schaut der ältere Knabe voll mitleidigem Entsetzen zum Vater empor, und beginnt er seinen erfolglosen Widerstand gegen die Übermacht des Ungethüms, das auch ihn schon zu umstricken angefangen hat und nur den Kopf nach rechts hinüberzuschnellen braucht, um ihn als sichere Beute mit dem tödtlichen Biss zu erreichen. Nicht den zehnten Theil der Zeit den man braucht, um diese wenigen Zeilen zu durchfliegen, hat man nöthig, um alles hier Gesagte und noch viel mehr an der Gruppe selbst wahrzunehmen und zu empfinden. Wenn Goethe mit vollem Rechte sagt, wir erwarteten vor der

Gruppe die Augen schliessend bei ihrem Wiederöffnen Alles verändert zu finden, so beruht das nicht am wenigsten auf dieser wundervollen Erfindung, welche uns den ganzen und nothwendigen Verlauf der Begebenheit, von einem gewissen Zeitpunkte an, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Hauptperson in den drei Personen thatsächlich mit einem Blicke übersehn lässt. Unter diesem Gesichtspunkte werden wir allerdings, eingedenk des Lessing'schen Ausspruches, jede Kunst solle nur das darstellen, was sie besser als alle anderen Künste darstellen können, zugestehn, dass Laokoon's Tod ein im höchsten Grade glücklich gewählter Gegenstand der bildenden, und vermöge der nur der Plastik im vollen Masse möglichen Beschränkung der Darstellung auf die Hauptpersonen ohne alles zerstreuende Nebenwerk, speciell der plastischen Kunst sei.

Mit dem eben besprochenen ersten und grössten Vorzug der Gruppe hangt ein anderer eng zusammen, der einerseits seine selbständige Bedeutung besitzt, während er andererseits einen nicht unbeträchtlichen Mangel der Erfindung so geschickt verdeckt, dass ihn die wenigsten Beschauer wahrnehmen. Ich meine die Abgeschlossenheit der Gruppe, welche auch die in derselben dargestellte Handlung abgeschlossen scheinen lässt. Ich habe so eben rühmend hervorgehoben, dass die Gruppe uns den ganzen und nothwendigen Verlauf der Begebenheit vor Augen stelle, aber ich habe mit Bedacht die Worte hinzugefügt: von einem gewissen Zeitpunkte an. Dieser Zeitpunkt ist derjenige, wo die Schlangen die drei Personen umwunden hatten; was auf diesen gefolgt ist, die successive Verwundung des jüngeren Sohnes und des Vaters und das Unterliegen des ersteren, und was jetzt folgen wird, das Unterliegen des Vaters, die Verwundung und der Tod auch des älteren Sohnes: dies Alles giebt die Gruppe und zwar in so augenscheinlicher und zwingender Weise, dass der Phantasie durchaus kein Spielraum bleibt, sich das Ende des Ganzen anders vorzustellen, als die Künstler es sich vorgestellt haben. Über das aber, was jenem Zeitpunkte vorauslag, über die Situation, in welcher sich die drei Personen in dem Augenblicke befanden, welcher dem dargestellten unmittelbar vorherging, darüber, wie sie sich beim Herannahen der Schlangen verhielten, giebt uns die Gruppe nicht allein keine Rechenschaft, sondern darüber macht sie unserer Phantasie auch jede vernünftige Vorstellung unmöglich. Die Gruppe lässt sich nur als ein Fertiges geniessen, aber sie lässt sich nicht als ein Gewordenes vorstellen, es sei denn, man nähme an, Laokoon und seine beiden Söhne haben sich in der Weise am Altar zurechtgeordnet, wie wir sie sehn, um sich von den Schlangenknoten umstricken zu lassen, und erst auf ein gegebenes Zeichen die Action begonnen. Das ist mehrfach empfunden worden, am besten aber von Goethe bezeichnet, wenn er sagt: „um die Intention des Laokoon recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung mit geschlossenen Augen davor; man öffne sie und schliesse sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehn.“ Denn, was heisst dies Anderes, als dass wir das Schauspiel für uns grade auf dem Punkte beginnen lassen, wo die Künstler den Anfang desselben gesetzt haben, und uns der Rechenschaft über die Entwickelung desselben begeben oder überheben? Es ist sehr fein empfunden, wenn Goethe sagt, durch dies Verfahren werden wir die Intention des Laokoon, d. h. die Intention der Künstler des Laokoon recht fassen. Dieser Absicht der Künstler kommen wir entgegen, wenn wir uns mit dem Anblick ihrer Gruppe über-

raschen, denn eben das haben sie gewollt; sie haben Alles daran gesetzt, durch lebhaften Vortrag des als gegenwärtig dargestellten Momentes und durch augenscheinliche Darlegung der nächstfolgenden das Gemüth des Beschauers in der Art in Anspruch zu nehmen und seine Aufmerksamkeit in der Art auf das Ende des Dramas zu richten, dass er darüber vergässe nach dem Anfange zu fragen. Je mehr wir dies thun, desto mehr werden wir die Conception der Laokoongruppe bewundern, je weniger wir uns dagegen von den Künstlern voreinnehmen und überraschen lassen, um desto kühler wird unser Urteil über ihre Erfindung der dargestellten Situation der drei Personen ausfallen, bis wir endlich einsehn, dass sich dieselbe aus lebendiger Handlung überhaupt gar nicht entstanden denken lässt, dass aus lebendiger Handlung durchaus und nothwendig eine andere Darstellung des entscheidenden Momentes hätte hervorgehn müssen. Es werden mir dies nicht sofort Alle zugeben; aber das ist ja grade die Geschicklichkeit der Erfindung der Künstler, dass sie für die meisten Betrachter den Mangel ihrer Conception verdecken, und dass die meisten Menschen sich nicht nach der Goethe'schen Vorschrift mit dem Anblicke der Gruppe zu überraschen, den Künstlern nicht willentlich entgegenzukommen brauchen, um doch von ihrer Intention captivirt zu werden!

Was aber die Geschlossenheit und Einheitlichkeit der Gruppe und der in ihr dargestellten Handlung anlangt, so scheint eine eigene Untersuchung nöthig, um über deren Wesen zur Klarheit zu gelangen. Denn, wenngleich diese Einheitlichkeit allgemein, ja fast möchte man sagen lebhafter als alle anderen Vorzüge der Conception und Composition der Gruppe empfunden wird, so scheint sie doch noch selten verstanden worden zu sein, und von nicht wenigen Erklärern an unrichtiger Stelle gesucht zu werden. Offenbar beruht die Einheit der Gruppe darauf, dass wir den Vater unbedingt als die Hauptperson empfinden. Fragen wir uns aber, warum dies so sei, so kann nicht geläugnet werden, dass hierzu die räumliche Anordnung der Figuren, durch welche Laokoon als Mittelpunkt der Gruppe erscheint, dass die überwiegende Grösse des Vaters und die geflissentliche Unterordnung der Söhne, dass endlich die überwiegende Heftigkeit in der Handlung des Vaters dazu mitwirkt, Blick und Interesse auf ihm festzuhalten und immer wieder auf ihn zurückzuführen; aber diesen Umständen allein kann es doch nicht zugeschrieben werden, dass unsere Theilnahme sich fast ganz auf den Vater concentrirt, und dass wir die Söhne neben ihm beinahe vergessen. Die Erklärung dieser Thatsache ist deshalb in dem ethischen Verhältniss der drei Personen zu einander, besonders der Söhne zum Vater gesucht, namentlich ist gesagt worden, der Blick der Söhne sei dem Vater zugewandt, derjenige des älteren in ängstlichem Mitgefühle, der schon halbgebrochene des jüngeren in Bekümmerniss oder Verzweiflung, weil er den Vater, von dem allein er Rettung erwartet habe, als unfähig erkenne, ihm zu helfen. Dies würde allerdings die Thatsache erklären, allein die berührte Auffassung des jüngeren Sohnes besteht offenbar nicht zu Rechte, ihr gegenüber muss es vielmehr richtig beobachtet heissen, wenn Brunn schreibt: „sehen wir von dem einzigen Blicke des älteren Sohnes nach dem Vater ab, so finden wir, dass Jeder für sich, von dem Anderen gänzlich unabhängig handelt." Die wahre Lösung des Problems deutet Feuerbach an, wenn er darauf hinweist, durch die Hinzufügung der Söhne sei das gellende Unisono des Pathos in einen plastischen Dreiklang aufgelöst; denn eben in diesem Dreiklang liegt die Einheit

und Ganzheit der Gruppe. Aber dieser Dreiklang muss richtig aufgefasst werden: er besteht darin, dass die im Vater gegenwärtigen Qualen im sterbenden jüngeren Sohne bereits von der Bewusstlosigkeit und der Ruhe des eben eintretenden Todes gelöst erscheinen, während sie sich für den älteren Knaben erst vorbereiten. Der Grundton, den der Vater angiebt, klingt im älteren Sohne erst an, im jüngeren klingt er aus, im älteren Sohne sehn wir den Beginn, im Vater die höchste Entwickelung, und im jüngeren Sohne den Ausgang der Handlung, darin liegt ihre Einheit und Geschlossenheit, darin auch die Möglichkeit, dass sich unserer Spannung und Erregung im Anblick der Gruppe ein Gefühl von Beruhigung beimische, ohne welches die Gruppe ein gradezu unerträglicher Anblick sein würde, darin endlich liegt es, dass die Söhne kein selbständiges Interesse für sich in Anspruch nehmen. Andererseits gehört geringes Nachdenken dazu, um einzusehn, dass dieser plastische Dreiklang, welcher in dem Contrast der Situation der drei Personen besteht, in demselben Masse dem Unisono genähert wird, in welchem wir die drei Situationen als einander verwandt betrachten, in demselben Masse, in welchem man bei dem jüngeren Sohne noch gegenwärtiges Leiden, wie beim Vater, und bei diesem noch von seinen physischen Schmerzen unabhängiges geistiges Pathos, wie bei dem älteren Sohne, zu erblicken glaubt.

Wenn wir hoffen dürfen, durch die vorstehenden Erörterungen der tiefdurchdachten Conception der Gruppe in ihren hohen Vorzügen gerecht geworden zu sein, ohne gleichwohl gegen deren fast unvermeidliche Mängel die Augen zu verschliessen, so wollen wir nun versuchen in ähnlicher Weise die materielle und formelle Composition der Gruppe zu würdigen.

Vergegenwärtigen wir uns zuerst die Schwierigkeit dieser Composition. Dieselbe wird uns am schnellsten und am klarsten zum Bewusstsein kommen, wenn wir bedenken, wie einzig in seiner Art, wie nicht allein ungewöhnlich, sondern wie gradezu unerhört der Gegenstand ist, welchen die Künstler darzustellen unternahmen. Alle bis auf den Laokoon von der griechischen Plastik dargestellten Handlungen, selbst die am kühnsten erfundenen, fanden in der Wirklichkeit des Lebens ihre näheren oder entfernteren Analogien, in denen sie vom beobachtenden Künstler studirt, aus denen ihre künstlerische Erfindung und Composition abstrahirt werden konnte; für die in der Laokoongruppe vorgehende Handlung fehlte jede auch nur entfernt denkbare Analogie, denn diese Handlung gehört kaum noch dem Gebiete des Wahrscheinlichen, geschweige dem des Wirklichen, sondern nur demjenigen des Möglichen an; die hier dargestellte Handlung musste also ihrem innersten Wesen nach durchaus frei erfunden werden; ich sage durchaus frei erfunden, denn, wollte man auch annehmen, die Künstler haben bei der schliesslichen Ausführung lebende Modelle vor Augen gehabt, so alterirt das die Nothwendigkeit der Annahme einer primitiv freien Erfindung der Handlung noch in keiner Weise, da ja die Künstler auch dann noch ihren Modellen die Stellungen anzuweisen hatten, also gleichsam nur mit lebendigen Körpern plastisch componirten. Allein die Annahme, unsere Künstler haben die Gruppe nach Modellen ausgeführt, ist so gut wie unmöglich, weil, wie wir gesehn haben, Laokoon's Lage ganz und durchaus von der Gift- und Schmerzwirkung des Schlangenbisses abhangt, weil sein Körper sich in convulsivischen Schmerzen windet, und weil kein gesunder Mensch es möglich machen kann, diese Situation auch nur mit dem ober-

flächlichsten Scheine von Wahrheit an sich darzustellen, endlich, weil auch, abgesehn von der Hauptperson die Handlung aller drei Personen, um von der diese Handlung bedingenden Action der Schlangen gar nicht zu reden, so völlig momentan, in einem solchen Grade gewaltsam ist, dass eine beharrende Scheindarstellung derselben durch Modelle zur schreiendsten Lüge geworden wäre.

Die Handlung der Laokoongruppe also musste frei erfunden werden; wenn nun schon die freie Erfindung irgend einer lebhaft bewegten Handlung kein kleines Ding ist, vielmehr eine Aufgabe, vor der sich unter hundert Künstlern neunundneunzig in den Actsaal flüchten, so wurde das Wagniss dieser Erfindung hier ein um so grösseres, je vielfältiger die zu combinirenden und einander bedingenden Elemente derselben waren. Denn drei Personen und zwei Schlangen musste der erfindende Künstler gleichzeitig in der Phantasie festhalten, drei Personen in den bewegtesten und verschiedensten Stellungen, zwei Schlangen, in denen der Anlass dieser Bewegungen liegt, und welche zugleich den Bewegungen entgegenwirken, ohne sie gleichwohl aufzuheben, drei Personen, die so hart aneinandergerückt sind, dass sie in Stellung und Handlung einander bedingen, und dass die Auffassung jeder der drei coëxistenten Acte von derjenigen der beiden anderen abhangt. Successive in ihren einzelnen Theilen ersonnen konnte diese Gruppe nicht werden, und wenn Goethe mit Recht sagt: der Laokoon ist ein fixirter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt, so werden wir nicht umhin können anzunehmen, dass die ganze Composition in ihren bestimmenden Grundzügen in ähnlicher Plötzlichkeit, in einem einzigen erhöhten Momente in der Phantasie des schaffenden Künstlers lebendig und fertig wurde.

Wenngleich dies aber auch anerkannt wird und nie geläugnet werden sollte, so ist andererseits nicht zu verkennen, dass von dieser ersten Erfindung der Composition in der Phantasie des Künstlers bis zu ihrer plastischen Verwirklichung ein weiter, weiter Weg sei, und dass ein lebendig gefasster genialer Gedanke für die thatsächliche Herstellung eines solchen Werkes lange nicht ausreiche. Um diese letztere möglich zu machen, musste sich in dem Meister die klarste Verständigkeit und die umfassendste Überlegung mit der lebhaften Phantasie auf's innigste durchdringen, und wenn uns aus der Composition im Ganzen die hohe Genialität und Kühnheit des Meisters entgegenleuchtet, so werden wir bei ihrer Betrachtung im Einzelnen die Verständigkeit und Überlegtheit in gleichem Grade deutlich empfinden, ja, je mehr wir in's Einzelne gehn, desto mehr wird der erste Eindruck genialer Schöpferkraft demjenigen kühler und planmässiger, ja selbst raffinirter Verstandesthätigkeit weichen. Jetzt dürfen wir wohl an Plinius' Worte erinnern: de consilii sententia fecerunt artifices, nach dem Entscheid gemeinsamer Berathung machten die Künstler, die drei Künstler Agesandros, Polydoros und Athanodoros den Laokoon. An die blosse Ausführung in Marmor kann hier nicht gedacht werden, denn bei dieser ist eine Berathung und ein Entscheid nach der Berathung kaum nöthig oder möglich; wir müssen an die Herstellung eines plastischen Modells denken, welches der erfindende Künstler im Groben entworfen hatte, und welches seine beiden Genossen mit ihm gemeinsam durcharbeiteten. Bei dieser Durcharbeitung gab es zu bedenken und zu berathen, bei ihr fand ein Austausch der Ansichten seine richtige Stätte bei ihr konnte dieser und jener Versuch zur Abrundung des Ganzen in allen

Theilen angebracht, geprüft, verworfen, durch einen neuen Versuch ersetzt werden, bis endlich aus diesem Besprechen, Berathen, Versuchen der Entscheid hervorging, der sich in dem vollendeten Werke darstellt. Wer jemals einen tüchtigen Bildhauer hat modelliren sehn, oder wer ein fertiges Modell mit dem ersten gezeichneten Entwurfe eines plastischen Werkes aufmerksam verglichen hat, der wird wissen, dass kein Modell ohne mannigfache, zum Theil wesentliche Abänderungen des gezeichneten Entwurfes zu Stande kommt, noch auch ohne solche Modificationen zu Stande kommen kann, weil die Wirkung einer plastischen Form sowohl an sich, in ihrem optischen und perspectivischen Verhalten, wie auch in demjenigen zu den ihr benachbarten Formen erst dann sich völlig überblicken und in ihrer Wirkung berechnen lässt, wenn sie eben thatsächlich plastisch vor den Augen des Künstlers steht. Wenn das aber von jeder plastischen Schöpfung gilt, wie viel mehr gilt es von einem so complicirten Werke wie die Laokoongruppe. Und wir glauben nicht, dass Künstler uns widersprechen werden, wenn wir behaupten, die ganze pyramidale Anordnung der Gruppe auf einer verticalen Fläche, eine Anordnung, die fast mit Nothwendigkeit darauf führt, die Gruppe sei für eine Nische componirt worden, der harmonische Fluss des Gesammtcontours, der bei richtiger Restauration der beiden fehlenden Arme auch nicht durch einen hervorstechenden Theil unterbrochen wird, die übersichtliche Nebeneinanderstellung aller einzelnen Theile, die nirgend unter einander in Verwirrung gerathen, so lange man für die Gruppe die Vorderansicht festhält, für die sie augenscheinlich allein bestimmt ist, dies sorgfältige Trennen der drei von den Schlangen aneinander geschnürten Personen, die sich gleichwohl fast nirgend berühren und deren Bewegungen sich nirgend kreuzen, die überaus genaue Ausfüllung jedes leeren Raumes zwischen den einzelnen Figuren, die im höchsten Grade kunstreichen, fast möchte man sagen herausgeklügelten Windungen der Schlangen, und die durch dieselben bewirkte Lähmung der grossen Bewegtheit, welche, wie Goethe bemerkt, über das Ganze schon eine gewisse Ruhe und Einheit verbreitet; weiter: die räumliche Unterordnung der Söhne, welche im Verhältniss zum Vater wie Kinder erscheinen, obwohl sie ihren Formen nach der eine ein reifender Knabe, der andere ein Jüngling sind, sodann auch die Abstufung und Abwägung in dem Gesichtsausdruck der drei Personen im Verhältniss der einen zur andern, dass dies Alles, und vielleicht noch Einiges mehr, nicht das Resultat der primitiven Erfindung, sondern dasjenige der gemeinsamen Berathung der drei Meister vor dem successive entstehenden, geänderten, wieder geprüften, umgestalteten und endlich festgestellten Modell der Gruppe ist. Und eben so wenig fürchten wir Widerspruch, wenn wir mit Anderen behaupten, dass bei keinem Werke der griechischen Plastik, ganz gewiss bei keinem früheren als der Laokoon diese überlegende, berechnende, klar verstandesmässige Thätigkeit der producirenden Künstler uns in halbwegs gleichem Masse zum Bewusstsein kommt, wie eben beim Laokoon, ja dass wir, mögen wir im Übrigen so viel oder so wenig Kenner sein wie wir wollen, bei keinem einzigen Werke die Künstler so wenig vergessen können, von keinem Werke so unwillkürlich immer wieder an die Künstler und an ihre Arbeit, an die Schwierigkeit ihrer Aufgabe und an die Meisterschaft in der Lösung dieser Aufgabe erinnert werden, wie von Laokoon. Dass dieses aber kein Lob und kein Vorzug der Gruppe sei, dass vielmehr das höchste Lob eines wahren Kunstwerkes darin bestehe, „dass es uns die Person des Künstlers völlig vergessen lasse und sich uns als

eine freie Schöpfung darstelle, als eine Idee, welche sich aus sich selbst heraus nach einer inneren Nothwendigkeit mit einem Körper bekleidet hat, also gleichsam als etwas Gewordenes, nicht Gemachtes" (Brunn), dies glauben wir Niemandem erst beweisen zu müssen.

Wenden wir uns jetzt, weiter in das Detail der Betrachtung eingehend, der Formgebung an sich zu. Wenn ich oben mit Nachdruck hervorgehoben habe, es sei unmöglich sich die ganze Gruppe des Laokoon als nach lebenden Modellen studirt zu denken, so muss ich hier mit eben so grossem Nachdruck hervorheben, dass es nichts Studirteres geben kann als die Formgebung der Gruppe in allen einzelnen Theilen. Über die materielle Technik der Marmorbearbeitung am Laokoon, über welche Brunn eine ausführliche und tiefeindringende Darlegung bietet, kann ich freilich ohne Kenntniss des Originals nicht endgiltig abzusprechen wagen, obgleich ich glaube, dass Brunn gegen diejenigen im Rechte ist, welche die Eigenthümlichkeit der Marmorbehandlung, von der einzelne Spuren selbst an guten Gypsabgüssen erkennbar sind, als durch eine mittelalterliche Überarbeitung der Gruppe bedingt betrachten. Diese technische Eigenthümlichkeit in der Formgebung im Marmor besteht, um es kurz zu sagen, in dem ausschliesslichen Gebrauche des Meissels mit Beseitigung aller der Instrumente, durch welche, nachdem mit dem Meissel die Grundformen geschaffen sind, die zarten Übergänge und die Verschmelzung der einzelnen Flächen sowie einzelne Feinheiten in der Form hergestellt werden.

Der Laokoon ist fast nur mit dem Meissel gearbeitet und zwar, wie Brunn meint, in der Art, dass wir überall den deutlichen, unverwischten Spuren der Fläche des Meissels begegnen. Dieser ist nun überall mit grösster Sorgfalt der Natur der Form nachgeführt, nirgend quer über einen Muskel, sondern der Muskelfaser in ihrer ganzen Länge folgend, und da wir die Function des Muskels bei der Contraction und Spannung besonders an den Linien erkennen, welche er von einem Ansatzpunkte bis zu dem anderen am entgegengesetzten Ende bildet, so wird dem Beschauer ein um so klareres Bild von der wirkenden Kraft des Muskels gegeben, je klarer und feiner der Künstler die Spannung dieser Linien wiederzugeben weiss. Eine solche Klarheit und Anschaulichkeit von der Natur der thätigen Musculatur wird nun durch die beschriebene Technik, die sich an mehren antiken Werken wiederholt, in ganz besonderem Grade erreicht, indem die ganze Fläche der Muskelform durch die nicht mit der Raspel und Feile übergangenen Züge des Meissels in eine Menge ganz schmaler Flächen zerlegt wird, die der Natur der Muskelfasern entsprechen; aber dieser Eindruck kann auch nur von dem Künstler erreicht werden, der die Natur der Musculatur auf's gründlichste kennt, und zwar nicht allein aus Beobachtung derselben am lebenden Körper, sondern aus anatomischen Studien. Ich kann, das wiederhole ich, die Richtigkeit der Brunn'schen Beobachtungen über die Eigenthümlichkeit der Technik nicht controliren, kann daher auch nicht sagen, ob und in welchem Grade die durchsichtige Klarheit und Deutlichkeit, mit der die Thätigkeit und die Eigenthümlichkeit der Function der Musculatur in allen Theilen am Laokoon erkennbar ist, von dieser Art der technischen Behandlung abhange, aber das weiss ich und das kann Jeder an einem guten Gypsabgusse sehn, dass diese Klarheit und Deutlichkeit vorhanden sei, und auch das Andere können wir Alle ohne Kenntniss des Originals wissen, dass diese Art der Darstellung der Musculatur von den umfassendsten Beobachtungen und von der gründlichsten Kenntniss des menschlichen

Körpers Zeugniss ablegt. Eine solche gründliche Kenntniss des menschlichen Körpers ist nun bei dem plastischen Künstler nicht allein sehr schätzenswerth, sondern sie ist das nothwendige Erforderniss naturwahrer Darstellung des Körpers als eines lebendigen Organismus und die bewusste Bildung jedes einzelnen Theils der thätigen Musculatur nach Massgabe der Kenntniss von seiner Natur und Function ist die unerlassliche Bedingung dessen, dass uns das plastische Werk nicht als Stein, sondern als ein lebendiger Organismus erscheine. Nun aber kommt Alles darauf an, aus welchen Quellen der Künstler seine Kenntniss des menschlichen Körpers schöpft, und auf den Grad und auf die Weise, in welcher er sie verwendet; auch ein Phidias besass diese Kenntniss, aber er hatte sie gewonnen aus eindringlicher Beobachtung des lebendigen Organismus in seiner Thätigkeit und in dem bedingenden und bedingten Zusammenwirken aller Theile, des Knochengerüsts, der Muskeln, der Fettheile, der Haut, und er hat sie verwendet, indem er seine nackten menschlichen Körper so bildete, wie das aufmerksame Auge den lebendigen Organismus in seiner Thätigkeit auffasst. Die Meister des Laokoon aber sind einen starken Schritt weiter gegangen, sie haben die Muskelfunction nicht so dargestellt, wie sie erscheint, sondern so wie sie ist, sie haben, um den höchsten Grad von Deutlichkeit und Richtigkeit im Einzelnen zu erreichen, die harmonische Zusammenwirkung des Ganzen vernachlässigt und die zarten Vermittelungen und Verschleifungen der thätigen Theile durch die allgemeine Hülle der Haut mehr als gebührend aus den Augen gelassen. Suchen wir uns über den Grund dieses Verfahrens Rechenschaft zu geben, so haben wir zwei Möglichkeiten zu berücksichtigen. Wir wissen, dass eben um die Zeit, in der wir den Laokoon entstanden glauben, die anatomischen Studien am menschlichen Körper beginnen [40]), und so liegt die Annahme nahe, dass unsere Künstler die von ihnen zu bildenden Formen, weil sie dieselben am lebenden Modell nicht studiren konnten, am Secirtische studirt haben, so gut wie die Krampfbewegungen im Lazareth, und dass sie nun durch ihre neugewonnene tiefere Einsicht in den wirklichen, nicht scheinbaren Organismus des menschlichen Körpers befangen gemacht, die Natur ihrer Aufgabe verkannt, die Grenzen der plastischen Kunst überschritten haben, indem sie in ihr Werk die Resultate nicht einer künstlerischen Beobachtung, sondern gelehrten Wissens übertrugen. Die andere mögliche Erklärung für die trockene Schärfe der Formgebung am Laokoon dürfen wir in dem Schulzusammenhange der rhodischen Kunst mit der sikyonischen erkennen. Die Sikyonier waren bekanntlich fast ausschliesslich Erzgiesser, was auch von dem Künstler gilt, welcher, aus Lysippos' Schule hervorgegangen, den neuen Aufschwung der Kunst in Rhodos anregte, von Chares von Lindos. Der Erzguss giebt alle Formen in ungleich grösserer Schärfe und Bestimmtheit wieder, als dies die Marmorsculptur vermag, wenn sie sich innerhalb ihrer natürlichen Grenzen hält; es scheint nun denkbar, dass die Meister des Laokoon versucht haben, im Marmor die Schärfe und Bestimmtheit der Formgebung des Erzgusses zu erreichen, wozu in der Natur ihres Gegenstandes, in der übermässigen Anstrengung der bewegenden Musculatur am Laokoon die Verlockung nahe genug gelegt war. Aber freilich haben sie dann wiederum die Natur ihrer Aufgabe und die Gesetze ihrer Technik verkannt, und, leiten wir ihr Verfahren aus der einen oder aus der anderen Quelle ab, in jedem Falle ist dessen Erfolg nicht eine erhöhte Naturwahrheit gewesen, sondern vielmehr umgekehrt der, dass ein Künstler wie Dannecker

urteilte: der Torso (von Belvedere) ist Fleisch, der Laokoon Marmor, und dass Brunn mit Recht behaupten konnte, ein nackter Körper aus Phidias' Werkstatt in behaglicher Ruhe, und obwohl manche Muskeln nur wie mit einem leisen Hauch angedeutet sind (sowie sie auf der Oberfläche des Körpers erscheinen), ist doch zuletzt zu einer grösseren, intensiveren Kraftentwickelung befähigt, als ein Laokoon, an welchem uns die Künstler zwar das ganze Gewebe wirkender Kräfte deutlich und offen darlegen, aber einer jeden für sich eine zu selbständige Bedeutung ertheilen, als dass dadurch nicht der Eindruck des Zusammenwirkens aller zu einem Zwecke geschwächt erscheinen müsste. Und, so gut wir durch die fundamental durchdachte, auf den günstigsten Moment und auf den denkbar grössten und glänzendsten Effect berechnete Composition an die verstandesmässige Thätigkeit der Künstler erinnert werden, ebenso gemahnt uns diese raffinirte, bewusste, absichtsvolle Formgebung an ihr gelehrtes Wissen, das wir bewundern müssen, das aber eben deshalb dem unmittelbaren und künstlerischen Eindruck ihres Werkes hemmend im Wege steht.

Mit dem Vorstehenden glauben wir die Hauptmomente dessen berührt zu haben, was zu einer allseitig gerechten Würdigung der Gruppe des Laokoon berücksichtigt werden muss; es bleibt uns übrig, aus unsern Betrachtungen das kunstgeschichtliche Resultat zu ziehn und aus inneren Gründen den Erweis zu bringen, dass der Laokoon nicht in Titus' Zeit entstanden sein kann, dagegen sich als in der Blüthezeit der rhodischen Kunst, zwischen der 130. und 160. Olympiade etwa (in runder Summe 250—150 v. Chr.) entstanden zu erkennen giebt. Wollen wir aber diese ohnehin schon umfangreiche Abhandlung nicht zu einem Buche anschwellen lassen, so werden wir unsere Argumente in der thunlichsten Kürze vorzutragen haben, was wir mit um so grösserem Gefühle der Sicherheit können, je kräftiger wir von den Arbeiten Anderer, namentlich von Welcker's classischer Darlegung hierbei unterstützt werden.

Zuerst wollen wir ein Wort über das Verhältniss der Gruppe zu der Schilderung Vergil's sagen. Es ist bekannt, dass Lessing annahm, die Bildner der Gruppe haben den römischen Dichter vor Augen gehabt und mit demselben in der Darstellung desselben Gegenstandes durch die ihrer Kunst eigenthümlichen Mittel gewetteifert. Diese Ansicht hat bis auf die neueste Zeit herab einzelne Anhänger gefunden, obgleich andererseits selbst von solchen Gelehrten, die eine römische Entstehung des Laokoon annahmen, ich nenne obenan Visconti, eingesehn worden ist, dass die Gruppe von der Schilderung des Dichters durchaus und in jedem Betracht verschieden sei. Nun ist freilich bemerkt und von Lessing's Zeiten an ausgeführt worden, dass die Differenzen der poetischen und der plastischen Darstellung sich auf die Principien der einen und der anderen Kunst zurückführen lassen, und dass die Bildner, wenn sie dem Dichter nacharbeiteten, als Bildner und um ein plastisch schönes Werk zu schaffen, von dem Dichter in allen den Punkten abweichen mussten, in denen sie von ihm abgewichen sind. Wir, die wir die Gruppe für früher halten als die Schilderung des Dichters, können der Ausführung der Gegner in Betreff aller bisher bemerkten Differenzpunkte zwischen dem Dichter und den Bildnern zustimmen, weniger freilich schon in Betreff der Nichtübereinstimmung der Bildner mit dem was der Dichter mit dem Verse: Ille simul manibus tendit divellere nodos bezeichnet, da eine Nöthigung, den Kampf Laokoon's gegen die Schlange aufzugeben, aus den Principien

der Plastik sich nicht ableiten lässt, worauf jedoch nicht das entscheidende Gewicht gelegt werden soll; aber wir fragen, was denn durch die Ausführung unserer Gegner bewiesen wird? Wenn wir nicht im Stande sind zu beweisen, dass die Gruppe nicht auf der Grundlage der Dichterschilderung componirt sei, so können unsere Gegner doch wahrhaftig noch viel weniger beweisen, dass sie, die in jeder Hinsicht von der Dichterschilderung verschieden ist, dennoch dieser nachgebildet sei. Und wenn einer der Allerneuesten[41]) sagt, dass ein Laokoon in Marmor für ihn ohne den Laokoon Vergil's ganz undenkbar sei, so ist mit dem Manne wegen der Grenze seiner subjectiven Befähigung natürlich nicht zu rechten, wohl aber ist er auf das Urteil eines Feuerbach zu verweisen, der, obwohl Anhänger der römischen Entstehung der Gruppe, dennoch schreibt: „wäre der Laokoon des Sophokles nicht verloren, so würde sich Niemand einen Vergleich zwischen der vaticanischen Gruppe und der bekannten Schilderung Vergil's haben beikommen lassen[42])," oder an einer anderen Stelle[43]): „es war der schlimmste Irrthum Lessing's, zu glauben, dass die Künstler unserer Gruppe aus der Äneïde des Vergil geschöpft haben; der ganze Charakter der Gruppe ist durchaus unrömisch, auch wenn sie erst in Rom gefertigt wurde, und weit über den kalten rednerischen Pomp des Römers hinausgehoben, ist dieser Marmor der treueste Spiegel des menschlich tragischen Sophokles." Feuerbach hat freilich schwerlich bedacht, was er hiermit zugesteht; denn, da Vergil in Rom im höchsten Grade angesehn und populär war, während wir von einer mehr als höchstens gelehrten Bekanntschaft der Römer mit Sophokles' Tragödie Nichts wissen, so ist ein auf einer anderen als der vergilischen Dichtung beruhender plastischer Laokoon in Rom entstanden, allerdings schwer anzunehmen. Indem wir also behaupten, dass sich aus der Vergleichung Vergil's mit der Gruppe für die Entstehungszeit der letzteren weder im einen noch im anderen Sinne beweisen lasse, müssen wir es als einen schweren und kaum begreiflichen Irrthum bezeichnen, wenn die Anhänger der römischen Entstehung der Gruppe die Behauptung aufstellen, erst Vergil habe den Mythus von Laokoon mit den Umständen erzählt, welche in der Gruppe dargestellt sind, „der weiche Sinn der Hellenen sei vor dem Extrem zurückgebebt, Vater und Kinder vereint der strafenden Gottheit erliegen zu lassen[44]);" denn, wenngleich das alte Epos des Arktinos von Milet, die früheste selbständige Bearbeitung der Sage, nur einen der Söhne mit dem Vater umkommen lässt, so bezeugt doch Hygin bestimmt den Tod beider Kinder, und dass Hygin den Inhalt der sophokleïschen Tragödie, die uns als die Grundlage der Gruppe gilt, wiedergebe, das ist von den Gegnern noch nicht einmal bestritten worden, geschweige denn widerlegt.

Doch genug hiervon; wenden wir uns der Betrachtung der Gruppe selbst zu.

Dass die Gruppe des Laokoon nicht in Rom und in Titus' Zeit entstanden sein könne, und überhaupt nicht wesentlich später als in dem von uns bezeichneten Zeitraume, das geht ganz besonders daraus hervor, dass allen, ich wiederhole allen griechischen Sculpturen der späteren Epochen bei aller Meisterschaft der Technik der Charakter der Originalität in der Erfindung abgeht. Wir werden für diesen Satz die mannigfaltigsten Belege im Einzelnen im Verfolge unserer Darstellung beibringen, und es würde dieser Darstellung hier vorgreifen und die griechische Kunst der letzten Epochen unter sehr einseitigem Gesichtspunkte behandeln heissen, wenn wir den Specialnachweis an den berühmtesten und vorzüglichsten Werken der folgenden Zeit hier ein-

flechten wollten. Nur dies wollen und müssen wir hier bemerken: für eine Reihe der vorzüglichsten Arbeiten der Periode von der 156. Olympiade abwärts, um gar nicht einmal von Titus' Zeit allein zu reden, sind wir im Stande, den Charakter mehr oder minder freier Nachahmung bestimmter uns bekannter Originale darzuthun, für andere können und müssen wir sie vermuthen, und die wenigen, die endlich etwa noch übrig bleiben sollten, enthalten von Seiten der Erfindung so wenig Aussergewöhnliches, Eigenthümliches, dass sich durchaus nicht sagen lässt, auf wie vielen hundert Reminiscenzen sie beruhen mögen. Dieser der Originalität entbehrende Charakter der griechischen Kunst in Rom erscheint nun aber auch als ein in dem Grade historisch Nothwendiges, dass eine entgegengesetzte Erklärung gradezu unter die geschichtlichen Wunder gerechnet werden müsste. Man bedenke doch, dass eine lebhafte Kunstübung und Kunstliebhaberei in Rom erst mit der Unterwerfung und durch die Plünderung Griechenlands anhebt, man bedenke, dass von diesem Zeitpunkte an fast alle vorzüglichsten Schöpfungen der griechischen Plastik, die sich eben transportiren liessen, nach und nach in Rom zusammengeschleppt wurden, dass sich an ihnen das Studium der Kunst und eine weit genug ausgedehnte dilettantische Kennerschaft entwickelte, dass man die Arbeiten der grossen Meister als solche unendlich hoch schätzte oder zu schätzen affectirte, was im Erfolge auf Eins hinauskommt; man erinnere sich weiter, welchen bestimmenden Einfluss auf unsere moderne Kunst das Wiederbekanntwerden der Antike ausgeübt hat, und man wird selbst ohne thatsächliche Kenntniss der Monumente schliessen müssen, dass die römische Welt den Masstab für die Schätzung von Kunstwerken, die unter ihren Augen entstanden, nothwendig aus den Musterarbeiten der Blüthezeit entnehmen musste, und wird zugestehn müssen, dass schon hieraus für die in Rom und für Rom arbeitenden Künstler eine fast zwingende Nöthigung entstand, sich in ihren Werken den Mustern der früheren Perioden so nahe wie möglich anzuschliessen. Wer aber die Monumente, um die es sich handelt, kennt, der wird bei unbefangener Prüfung und Erwägung den Satz Welcker's unterschreiben müssen: es ist unmöglich von irgend welchen Werken der römischen Kaiserzeit zum Laokoon hinüber eine Brücke zu schlagen, unmöglich aus diesen Werken eine Reihe herzustellen, als deren naturgemässes Glied oder selbst als deren gesteigertster Endpunkt die Gruppe des Laokoon erscheint. Denn die Gruppe des Laokoon ist durchaus neu, originell, in dem ganzen Entwickelungsgange der griechischen Kunst so unerhört, dass sie nur e i n e ziemlich genaue Analogie hat in der Gruppe des farnesischen Stiers, dem Werke der Tralianer Apollonios und Tauriskos, von dem uns Plinius bezeugt, dass es aus Rhodos nach Rom gebracht wurde, wo es in Augustus' Zeit sich im Besitze des Asinius Pollio befand. Der Laokoon ist neu nicht allein, wie wir früher hervorgehoben haben, dem Gegenstande und der Erfindung nach, sondern er ist es eben so sehr in Hinsicht auf das Compositionsprincip und auf die Principien und die Eigenthümlichkeit der Formgebung.

Diese durchgängige Neuheit und Originalität der Laokoongruppe müsste uns bestimmen, das Werk der Zeit des Titus ab- und einer früheren Periode zuzusprechen, auch wenn wir dieselbe nicht als ein Werk rhodischer Meister kennten. Nun ist aber aus allen zahlreichen rhodischen Künstlerinschriften, soweit sie im Original vorhanden sind, unwidersprechlich klar, dass die Kunst auf Rhodos von der Mitte der 120er Olympiaden an bis g e g e n d e n A n f a n g der römischen Kaiserzeit (etwa bis

50 Jahre v. Chr.) blühte, während spätere rhodische Künstler durchaus nicht bekannt sind. Welchen Grad von Wahrscheinlichkeit hat es nun, dass die drei grössten rhodischen Künstler, diejenigen, deren Werk das vorzüglichste der ganzen rhodischen Kunst ist, vereinzelt (und doch ihrer drei) in Titus' Zeit lebten, als die Kunst in ihrer Heimath erloschen war, und nicht in der Blüthezeit der rhodischen Kunst, dass sie den Laokoon schufen, nicht in der Zeit, als Aristonidas seinen Athamas bildete, der wie der Laokoon auf tragischer Grundlage ruht, nicht in der Zeit, wo in Rhodos die Gruppe des farnesischen Stieres entstand, das einzige griechische Kunstwerk, das mit dem Laokoon auf einem und demselben Kunstprincip beruht?

Ich habe oben darzulegen versucht, dass der Laokoon sich als die ganz natürliche dritte Fortbildungsstufe in der Geschichte des Pathetischen in der Plastik erweist, ich will nicht darauf zurückkommen, sondern nur erinnern, dass es platterdings undenkbar sei, an die beiden ersten, unmittelbar auf einander folgenden und auseinander hervorgegangenen Entwickelungsphasen des Pathetischen sei die dritte, abschliessende erst nach einer Pause von beiläufig drei Jahrhunderten gefolgt, während auch ein Blinder sehn muss, dass zur Zeit der rhodischen Kunstblüthe die Plastik grade reif war für eine Schöpfung des Laokoon, was des weiteren durch die damalige Entstehung des farnesischen Stiers in erster, des Athamas von Aristonidas und der sterbenden Barbaren der pergamenischen Meister in zweiter Linie belegt wird.

Ähnliches stellt sich heraus, wenn wir die Geschichte der Composition und der Gruppirung verfolgen. Gruppen, d. h. Zusammenstellungen mehrer Figuren, hat die griechische Plastik seit den Zeiten des Dipoinos und Skyllis gekannt und häufig genug geschaffen; nun können wir in der Geschichte der Gruppencomposition das Streben nach fortschreitender dramatischer und geschlossener Einheit wahrnehmen und von den Giebelgruppen der phidiassischen Zeit durch die Niobegruppe und das Symplegma des Kephisodotos hindurch verfolgen, wobei ein zunehmender Einfluss der Malerei auf die Plastik leicht wahrzunehmen ist; und auch hier erscheint der Laokoon wieder und wieder neben dem farnesischen Stier, als die letzte Entwickelungsstufe, die sich natürlich erklärt, wenn man sie als zusammenhangend mit der vorhergegangenen Entwickelungsreihe betrachtet, und die abermals zum Räthsel und zur Unbegreiflichkeit wird, wenn man sie durch drei Jahrhunderte von dieser fortschreitenden Entwickelung trennt.

Und Gleiches gilt wieder von den Principien der Formgebung. Auf den gesunden und geläuterten aber schlichten Naturalismus der Zeit des Phidias und Polyklet war besonders durch Lysippos eine nach bestimmten Effecten ringende, über die Natur bewusstermassen hinausstrebende Behandlung der Form gefolgt, die namentlich wieder durch Lysippos in den Argutien, im Kleinen und Feinen durchgebildet worden war. Eine Steigerung im Effectvollen und in den Argutien war ohne ein Opfer nicht mehr möglich, ohne das Opfer des harmonischen Totaleindrucks gegenüber der verstärkten Wirkung des Details; im Laokoon sehn wir dieses Opfer gebracht, sehn wir diese Steigerung über lysippischen Effect und über lysippische Argutien vollzogen, und haben schon oben darauf hingewiesen, wie naturgemäss diese Steigerung in der rhodischen Schule erscheint, in der sie an der effect- und prunkvollen rhodischen Beredsamkeit ihre Analogie auf einem anderen Gebiete der Geistes-

thätigkeit findet, während sie in Titus' Zeit grade so unmotivirt wäre, wie alle anderen charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Laokoon.

Doch genug! Das Résumé dieser ganzen kunstgeschichtlichen Erörterung gebe ich mit Brunn's Worten: „Die ganze Entwickelung der griechischen Kunst von der Zeit des Phidias abwärts besteht in einer Erweiterung der damals festgestellten Grenzen, welche von einem Mittelpunkte ausgehend nach verschiedenen Richtungen und selbst nach entgegengesetzten Endpunkten zustrebte. Was wir nun am Laokoon beobachtet haben, ist Nichts, als ein weiterer consequenter Schritt auf dieser Bahn, freilich nicht ein Schritt aufwärts, sondern abwärts. Allein dies lag in der Natur der Dinge. Denn hatte man einmal angefangen, seinen Ruhm in ein Überbieten des Vorhergehenden zu setzen, so blieb den Nachfolgenden kaum etwas Anderes übrig, als ihr Glück auf demselben Wege so lange zu versuchen, bis man am Ziele des Möglichen angelangt war, und nothwendig eine Reaction eintreten musste. Eine solche Potenzirung, vielleicht die höchste der griechischen Kunst, spricht sich in allen Theilen des Laokoon aus, und es ist daher kein Wunder, wenn ein Beurteiler von so geringem künstlerischen Gefühle, wie Plinius, grade dieses Werk für das Höchste erklären will, was die Kunst geleistet. Die ausübenden Künstler der besten römischen Zeit scheinen anders gefühlt zu haben. Denn, wie mich dünkt, zeigt sich grade deshalb, weil in diesem und ähnlichen Werken die Grenze des Möglichen erreicht war, sofort mit dem Übersiedeln der griechischen Kunst nach Rom eine umfangreiche, aber in vieler Hinsicht völlig naturgemässe Reaction."

DRITTES CAPITEL.

Die Künstler von Tralles und der farnesische Stier.

Wie schon im Eingange des vorigen Capitels bemerkt wurde, wirkten auf Rhodos in dieser Periode im Geiste der Rhodos eigenthümlichen Kunst nicht nur einheimische Künstler, sondern die rhodische Schule scheint ihre Einflüsse auch auf das Kunsttreiben anderer Orte ausgedehnt und Rhodos als ein hervorragender Mittelpunkt der Kunstübung auch fremde Künstler angezogen zu haben, welche daselbst ihre Werke zurückliessen. Dies gilt ganz besonders von den Künstlern Apollonios und Tauriskos von Tralles in Karien, wahrscheinlich Brüdern, die, wie es scheint, von einem Rhodier Artemidoros, vielleicht einem Bildhauer und ihrem Lehrer adoptirt, auf Rhodos dasjenige Werk schufen, welches wir schon im Vorhergehenden mehrfach als nächsten Geistesverwandten des Laokoon bezeichnet haben, die Gruppe, welche Amphion's und Zethos' Rache an Dirke darstellte, die jetzt unter dem Namen des „farnesischen Stieres (toro farnese)" im Museo Borbonico steht, und auf welche wir mit Übergehung einiger wenig bedeutenden und zum Theil unsicheren Notizen über sonstige trallianische Künstler und Kunstwerke unsere ganze Aufmerksamkeit concentriren.

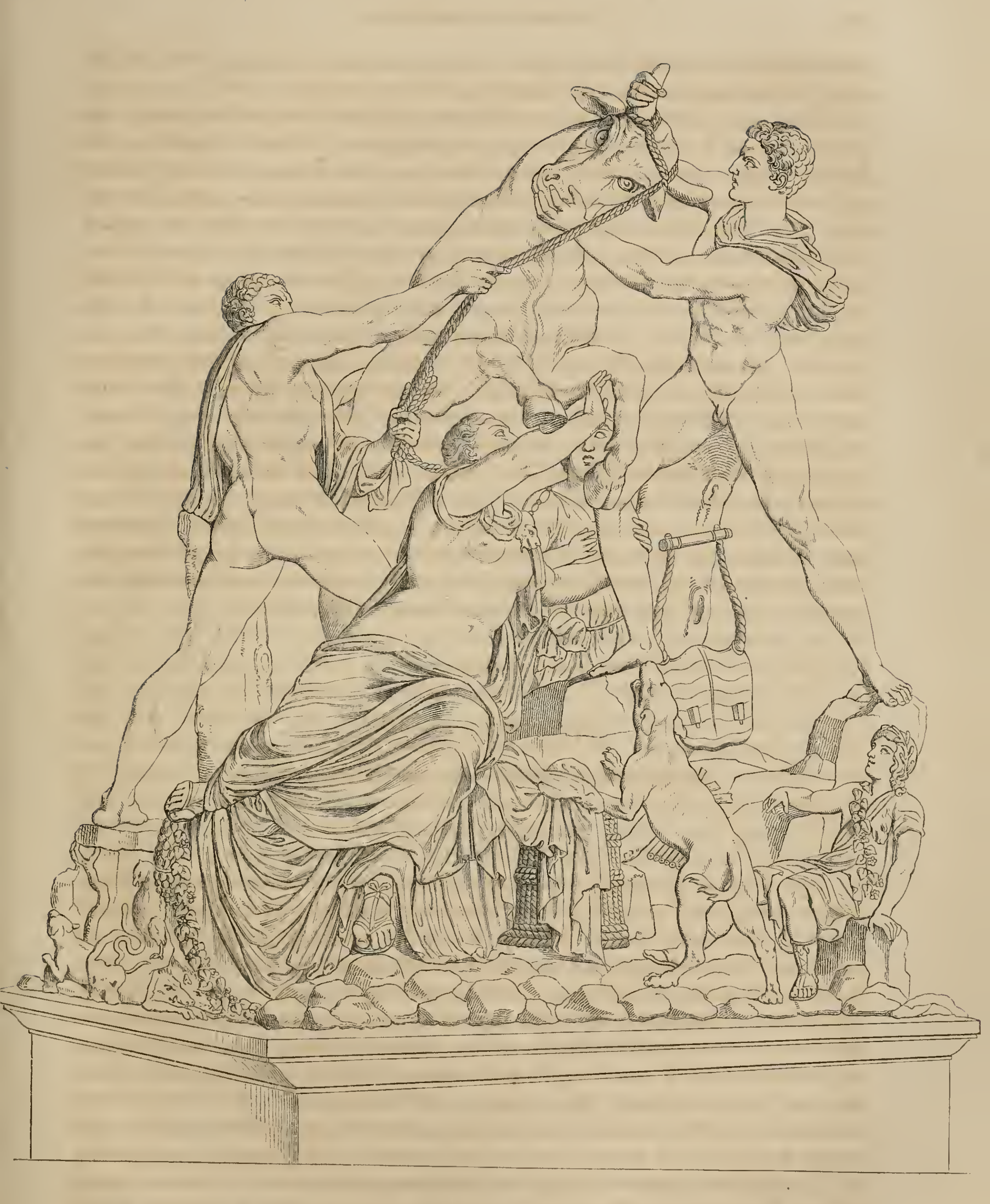


Fig. 82. Gruppe des sogenannten „farnesischen Stieres“, Zethos und Amphions Rache an Dirke von Apollonios und Tauriskos von Tralles.



Die einzige litterarische Erwähnung dieses hochbedeutenden Werkes so gut wie des Laokoon, findet sich bei Plinius, welcher berichtet: „Unter den Monumenten im Besitze des Asinius Pollio befinden sich Zethos und Amphion und Dirke und der Stier nebst dem Strick aus einem Marmorblocke hergestellte Werke des Apollonios und Tauriskos von Tralles, welche von Rhodos nach Rom gebracht wurden." Da ich auf die Wichtigkeit dieses Zeugnisses in Bezug auf den Laokoon schon aufmerksam gemacht habe, und da dessen ganze tiefe Bedeutung erst einleuchten kann, wenn wir das in Rede stehende Werk kennen gelernt haben, so begnüge ich mich hier hervorzuheben, dass wir in der unter Papst Paul III. (1534—49) bei den Thermen des Caracalla gefundenen Gruppe, von der wir in Fig. 82 eine Zeichnung beilegen, ohne allen Zweifel das Original besitzen. Dieses Original ist nun freilich in sehr fragmentirtem Zustande auf uns gekommen und in ausgedehnter Weise restaurirt[46]), allein es muss mit Nachdruck hervorgehoben werden, dass, wenngleich diese modernen Restaurationen auch natürlich nicht im Stande sind, uns von den künstlerischen Vorzügen des antiken Originals im Einzelnen Zeugniss zu geben, dieselben, einige Einzelheiten abgerechnet, als durchaus richtig betrachtet werden müssen, so dass wir in Bezug auf das Ganze die Gruppe als unverletzt behandeln und beurteilen können. Namentlich muss aber auch der vielfach wiederholten Ansicht bestimmt widersprochen werden, die Antiope, d. h. die ruhig stehende weibliche Figur im Hintergrunde sei ein moderner Zusatz; dies ist so wenig der Fall, dass grade diese Person, deren Füsse und von deren Gewand grosse Theile mit der Basis aus einem Stücke bestehn, als die am besten erhaltene bezeichnet werden muss. Die Richtigkeit der übrigen umfassenden Restaurationen, was Stellung und Haltung der Personen anlangt, geht aber einestheils daraus hervor, dass eine andere als die vorliegende Restauration gar nicht möglich ist, theils daraus, dass wir mehre antike Copien der Gruppe besitzen, nach denen sich die Restauratoren gerichtet haben und nach denen sie controlirt werden können. Aus diesen, neuerdings von Jahn[47]) zusammengestellten und besprochenen Copien ergiebt sich nur ein Hauptirrthum der Restauratoren, den wir, weil er für die Auffassung der Composition von Bedeutung ist, gleich hier hervorheben und berichtigen wollen: Zethos, der tiefer und hinter der sitzenden Dirke stehende Jüngling, hielt nicht mit beiden Händen den Strick, der um die Hörner des Stiers gebunden ist, und an den Dirke gefesselt werden soll, sondern nur mit der rechten, während er mit der linken Hand aller Wahrscheinlichkeit nach Dirke am Haar ergriff, um sie zu den Hörnern des Stiers emporzureissen, ein Umstand, auf den wir weiterhin zurückkommen.

Wenn man die Urteile vergleicht, welche über den Laokoon und welche über die vorliegende Gruppe gefällt worden sind, so wird man recht deutlich gewahr, in welchem Grade ein entschieden lautendes antikes Urteil, und wäre es auch nur das persönliche des wenig kunstverständigen und kunstsinnigen Plinius, die moderne Kunstkritik befangen zu machen im Stande ist. Dass Plinius den Laokoon das vorzüglichste Werk unter allen Werken der Bildnerei und Malerei nennt, hat zu einer überschwänglichen Überschätzung der Gruppe geführt, an deren Herabstimmung die neuere Kunstkritik mit noch immer nicht entschiedenem Erfolge arbeitet, und dass derselbe Plinius die jetzt zu behandelnde Gruppe in der denkbar trockensten und unzulänglichsten Manier figurenweise anführt, als gehörten die Theile nicht zusammen

(opera), ohne ein Wort des Lobes hinzuzufügen, das hat dahin geführt, dass in der modernen Kunstkritik und Ästhetik in der abfälligsten, geringschätzigsten Weise über den farnesischen Stier geurteilt worden ist. Es würde nicht ohne Interesse, obgleich für die Selbständigkeit der modernen Ästhetik sehr wenig schmeichelhaft sein, die vielfachen seichten, schiefen, befangenen Urteile keineswegs nur geringer Männer über diese Gruppe zu sammeln und zu beleuchten, aber wir haben dafür keinen Raum und können uns von der Nothwendigkeit einer solchen Kritik der Kritik unserer Gruppe um so weniger überzeugen, je mehr die neueste Kunstschriftstellerei zur richtigen Besinnung gebracht zu sein scheint, und als je grösser der Umschlag der öffentlichen Meinung in Betreff des Stieres sich herausstellt. Diese richtige Besinnung herbeigeführt und diesen Umschlag bewirkt zu haben ist aber das fast alleinige und niemals hoch genug zu preisende Verdienst Welcker's. Ja es ist nicht zu Viel gesagt, wenn wir den Aufsatz Welcker's über den farnesischen Stier nicht allein als eines der grössten Meisterwerke unserer Wissenschaft, sondern, auch ohne in allen einzelnen Punkten mit Welcker übereinzustimmen, als die für alle Zeiten abschliessende Arbeit über dies bewunderungswürdige und einzige Kunstwerk bezeichnen. Haben wir dies gethan, so brauchen wir unsern Lesern kaum noch ausdrücklich zu sagen, dass die folgende Abhandlung sich wesentlich an diejenige Welcker's anlehnt und eben so wenig glauben wir es rechtfertigen zu müssen, wenn wir vielfach den Meister selbst reden lassen, nur versuchend seine Ansichten unsern Lesern thunlichst bequem zu vermitteln und die eigenen abweichenden Ansichten als solche hervorzuheben.

Zunächst ein Wort über den Mythus, welcher dem Kunstwerke zum Grunde liegt. Dieser Mythus scheint nicht von berühmter epischer Poesie durchgearbeitet worden zu sein, sondern in localer Überlieferung fortbestanden zu haben, bis Euripides denselben als günstigen Stoff einer Tragödie des Titels „Antiope" wählte, von der wir einzelne Fragmente besitzen und auf welche die Inhaltsangaben der Mythographen trotz einiger Abweichungen untereinander zurückzuführen sein dürften[48]. Aus diesen Umständen erklärt es sich, um auch dies im Vorbeigehn zu bemerken, vollkommen, dass keine ältere künstlerische Darstellung des Mythus als aus unserer Periode bekannt ist. Die früheste Darstellung scheint diejenige unserer Gruppe zu sein, als die nächstälteste darf ein Relief in dem Tempel gelten, welchen gegen das Ende unserer Periode (Ol. 155, 3, 150 v. Chr.) Attalos II. dem Andenken seiner Mutter Apollonis in Kyzikos gründete, ein Relief an einer Säule (*στυλοπινάκιον*), welches wir nebst anderen ähnlichen, deren Gegenstände Beispiele kindlicher Pietät bildeten, aus einer Reihe von Epigrammen und aus etlichen sonstigen Erwähnungen kennen. Die späteren Darstellungen, auf welche in mehr oder weniger augenscheinlicher Weise die Gruppe von Einfluss gewesen ist, können wir hier bei Seite lassen.

Der Mythus nun, wie er, von Euripides tragisch und hochpathetisch gestaltet, der Gruppe zum Grunde liegt, ist etwa dieser. Antiope, Nykteus' von Theben Tochter, wird von Zeus heimlicher Weise Mutter; dem Zorn und der Strafe ihres Vaters entzieht sie sich durch die Flucht, auf der sie in Eleutherä am Kithäron die Zwillinge Zethos und Amphion zur Welt bringt, welche sie einem dortigen Hirten zur Pflege und Erziehung übergiebt. Hier wachsen die Brüder unbekannt in Niedrigkeit auf, während die Mutter in das Haus des Königs Epopeus von Sikyon kommt. Ihr

Vater Nykteus aber vergisst den Zorn gegen seine Tochter nicht, sondern überträgt noch sterbend seinem Bruder Lykos, dem er sein Reich hinterlässt, die Rache. Lykos zieht gen Sikyon, besiegt Epopeus, zerstört die Stadt und schleppt Antiope in die Sclaverei mit sich. So wird sie Magd der Gattin des Lykos, der Dirke, welche, vielleicht von Motiven der Eifersucht getrieben, die Unglückliche mit dem höchsten Grade raffinirter Grausamkeit behandelt. Dieser übermässig harten Behandlung entzieht sich Antiope durch abermalige Flucht, auf der sie an den Kithäron zu ihren unerkannten Söhnen kommt, und diese unter Schilderung der ausgestandenen Leiden um Schutz anfleht. Allein eine bakchische Feier bringt auch Dirke auf den Kithäron, wo sie ihre entlaufene Sclavin auffindet und für die Flucht mit dem Tode zu strafen beschliesst. Zethos und Amphion selbst, scheinbar Hirten und Knechte des thebischen Königshauses, werden beauftragt, die Strafe zu vollziehn und zwar indem sie Antiope an die Hörner eines wilden Stieres binden und von diesem schleifen lassen sollen. Die Brüder gehorchen dem Befehl ihrer Königin, sie bringen den Stier, und der grässliche Muttermord ist auf dem Punkte zu geschehn, als, wahrscheinlich durch den Hirten, dem die Brüder als Kinder übergeben waren, die Erkennung von Mutter und Söhnen vermittelt wird. Jetzt wendet sich der Zorn der Jünglinge und ihre Rache gegen Dirke, und dieselbe entsetzliche Todesart, welche diese Antiope zugedacht hat, wird gegen sie selbst angewendet: die Brüder fesseln sie an die Hörner des Stieres, der sie zu Tode schleift. Schliesslich wird sie in einen Quell verwandelt, der ihren Namen erhält.

Dass die Gruppe diese Bestrafung der Dirke darstelle, ist so augenscheinlich, dass es unnöthig wird, dies durch eine eingehendere thatsächliche Beschreibung zu erweisen; suchen wir uns jedoch über das genauere Verhältniss des Kunstwerkes zu seiner poetischen Unterlage Rechenschaft zu geben, so wird eine etwas nähere Erörterung mir um so mehr zur Pflicht, je weniger ich Welcker zustimmen kann, wenn er sagt: „die Gruppe drückt nicht weniger als den vollen Gehalt der Sage selbst aus und die Handlung ist in sich selbst abgeschlossen, keine Vermittelung oder Versöhnung, kein Gedanke, keine Seelenerhebung gefordert, die nicht schon vor unsern Augen in That übergingen.“ Ich habe dagegen schon in der Abhandlung über den Laokoon meine Auffassung dahin ausgesprochen, dass die Gruppe der trallianischen Meister dem Laokoon in dem Princip der Kunst verwandt sei, da sie eben wie der Laokoon nur die Katastrophe eines Mythus zur Anschauung bringe, eine Katastrophe voll des höchsten Pathos, aus dem eben so wenig eine Idee hervorleuchte, wie aus der Gruppe des Laokoon, und ich scheue mich nicht, diese Auffassung hier zu wiederholen. Ihre Begründung liegt darin, dass die Künstler nicht die entfernte Möglichkeit hatten, uns weder die Verschuldung der Dirke noch auch deren oder der Jünglinge Verhältniss zu Antiope selbst nur durch eine leise Andeutung zum Bewusstsein zu bringen, denn auch wenn sie Dirke zu Antiope anstatt zu dem einen ihrer Peiniger flehend dargestellt hätten, wie dies in dem Relief in Kyzikos der Fall war, würden sie so gut wie Nichts für die Darlegung des inneren Zusammenhangs gewonnen, dagegen vielleicht nicht Unwesentliches am dramatischen Leben und an der Einheit ihrer Composition eingebüsst haben; was uns die Gruppe zeigt ist Nichts als die Ausführung einer schrecklichen That zweier Jünglinge gegen ein hilflos zu ihren Füssen liegendes Weib, im Beisein eines zweiten Weibes, welches die ruhige Zu-

schauerin der Scene abgiebt; dass diese That eine That der Rache, dass Dirkes Schicksal ein durch lange fortgesetzte und eben vorher zum Excess gelangte Grausamkeit verdientes oder wenigstens motivirtes sei, dies Alles, worin der ethische Kern und die tragische Bedeutung des Mythus und dieser Scene desselben liegt, Alles, was die Poesie auch noch im Augenblick der Katastrophe durch einige flüchtige Reden und Gegenreden, drohende und zürnende Worte der Jünglinge, entsetztes Flehen Dirkes, während der Stier herangeführt wird, vergegenwärtigen konnte, dies Alles müssen wir zur Betrachtung der Gruppe mitbringen, aus der Gruppe selbst tritt davon auch dem aufmerksamsten und feinsinnigsten Beschauer Nichts entgegen. Ich weiss nicht, ob ich Welcker Unrecht thue, wenn ich annehme, dass auch er, trotz den oben mitgetheilten Worten, an denen ich nicht deuteln und drehen mag, dies empfunden hat, aber ich vermag es kaum anders zu verstehn, wenn er wenige Zeilen später schreibt: „zu läugnen ist dabei nicht, dass die Kunst, nachdem einmal durch die Tragödie die Schreckbilder der alten Sage hervorgerufen waren, ihr Augenmerk nicht auf die Grösse und Tiefe der Ideen, sondern auf das Ausserordentliche der Erscheinung richtete, und dass man in ihren Werken nicht das Philosophische (d. h. den ethischen Gehalt), sondern das Künstlerische aufzusuchen hat.“ Mit diesen letzten Worten bin ich vollkommen einverstanden: Werke wie der Laokoon und der farnesische Stier wollen nur von künstlerischer Seite her betrachtet, genossen werden, und erscheinen in künstlerischem Betracht vielfältig bewunderungswerth, allein es scheint mir von der höchsten Bedeutung, dass wir uns klar bewusst werden, es sei eben dieser beschränktere Masstab an dieselben anzulegen, und es sei auf die Wahrnehmung eines tieferen ethischen Gehaltes und einer tragischen Bedeutung im eigentlichen Sinne ihnen gegenüber zu verzichten, während uns bei der Niobegruppe dieser ethische Gehalt und diese tragische Bedeutung in einer selbst das Künstlerische an sich in Schatten stellenden Klarheit entgegenleuchtet.

Stellen wir uns demnach auf diesen mit Recht geforderten rein künstlerischen Standpunkt, so werden wir der Gruppe der trallianischen Meister unbefangener Weise nicht geringere Bewunderung zollen müssen als dem Laokoon, wir mögen die Conception des effectvollsten Momentes oder die Composition in ihrem materiellen Bestande in's Auge fassen, ja ich wage zu behaupten, dass der Eindruck des Ganzen auf das Gemüth des Beschauers ein befriedigenderer sei als derjenige, den die Laokoongruppe hervorzubringen vermag. Über die Erfindung der Gruppe sei es mir erlaubt, Welcker ganz für mich reden zu lassen; was er sagt wird nie überboten werden.

„Die Seele der Erfindung in diesem Werke der höchsten Virtuosität ist in der Wahl des prägnanten Moments, der den nächstfolgenden unmittelbar hervorruft und fast mit Nothwendigkeit denken lässt, einen Moment der für sich der Darstellung sich entzieht, aber schon in der unwillkürlich in dem Beschauer hervorgerufenen Vorstellung die Wirkung des äussersten Darstellbaren mächtig verstärkt.“

„Ich könnte daher nicht mit Schorn sagen, dass „nur die Vorbeitung zur rächenden That, nicht das Entsetzliche ihres Vollbringens geschildert sei, indem die erzürnten Söhne die Quälerin ihrer Mutter an die Hörner des Stiers anbinden und wir die Unglückliche vor ihnen flehend und umsonst ihrem Schicksal widerstrebend sehn.“

Hier ist mehr als Vorbereitung. Die Secunden, die zwischen dieser und der Ausführung liegen, verschwinden vor der Geschwindigkeit, wozu der Zorn der Rächer und die Schwierigkeit das wüthende Thier länger festzuhalten zwingen, und dass die Raschheit und Stärke der Brüder und die Gewalt des Stiers so vollkommen und lebendig ausgedrückt ist, darin liegt die Magie, welche uns mit der Vorbereitung auch das Vollbringen der That empfinden lässt und das höchste Verdienst des Werks. Dirke ist bei dieser feurigen, blitzschnellen Thätigkeit schon so gut wie angebunden und obgleich sie nicht die Besinnung verliert, sondern noch Amphion's Bein instinctartig umschlingt und körperlich im Augenblick noch nicht leidet, kann sie doch selbst nicht hoffen das Schreckliche abzuwenden, der Zuschauer kann es unmöglich erwarten dass es ihr gelingen werde. Amphion hält noch das Thier an Horn und Schnauze fest wie es zum Anfesseln nöthig war, noch kann es, so sehr es sich auch bäumt, nicht davonspringen, aber länger wird es so nicht mehr halten und in einem Riss wird Zethos das Opfer hinanziehen. Jetzt lassen sie den Stier los, mit Vorsicht zur Seite springend, er wirft sich herab auf seine Füsse, macht einen Satz und schleppt schleudernd die Last an den Hörnern davon. Es ist wie eine Mine, die im Losgehn begriffen ist: mit grösster Kunst ist die Gruppe wie gewaltsam in den Augenblick zusammengefasst, wo sie sich auf die regelloseste, wildeste Art entfalten soll. Der Contrast dieser Scenen, furchtbare, rascheste, endlose Bewegung als unausbleibliche Folge eines durch Kraft und Gewandtheit herbeigeführten und glücklich benutzten flüchtigen Augenblicks des Stillhaltens geben dem Bilde Leben und Energie in wunderbarem Masse. Und es ist in dieser gewissermassen in die Gruppe eingeschlossenen Darstellung der Entwickelung selbst eine gewisse Entschuldigung für ihre kühne Aufgipfelung gegeben. Denn das Höchste in einer gewissen Richtung lässt sich oft nicht erreichen, ohne zugleich die eine oder die andere sonst beobachtete Rücksicht hintanzusetzen."

„Müller setzt einen Hauptgedanken der beiden Meister in einen gewissen Contrast der beiden Brüder, welche die Rache vollziehen. Wenn überhaupt ein verschiedener Charakter der zusammenhandelnden Personen und, so viel möglich, ein entschiedener Contrast in der ihnen dabei zukommenden Stellung der Composition Anmuth und Leben geben, so durfte diesen, meint er, in diesem Falle der Künstler um so weniger versäumen, als der Mythus selbst und Euripides ihm darbot, der in der Antiope den Stoff ausführlich behandelte. Ausgedrückt scheint ihm dieser Contrast in der Gruppe dadurch, dass der rauhere Zethos die Dirke (vielleicht an den Haaren gefasst) an die Hörner befestigt, während dem Amphion das minder grimmige Geschäft gegeben ist, den Stier beim Kopf zu halten und an ihn als den milderen die Verzweifelnde sich anklammert. Aus den Andeutungen der Gruppe selbst glaubt er den Hergang — also wie er dem Künstler vorgeschwebt habe — sich so entwickeln zu dürfen: die Brüder finden ihre Mutter und erfahren deren Misshandlungen, eilen auf den Berg, wo Dirke Orgien feiert, der rachsüchtige Zethos erreicht sie zuerst und wirft sie bei den Haaren zu Boden, Amphion holt unterdessen auf seinen Befehl einen Stier herbei; nun ist es Zethos wieder, der diesem den Strick um die Hörner legt, womit er Hals und Leib der Dirke umschlingen will, ihre Bitten an Amphion können sie nicht retten, da er schon vergebens gesucht hatte, den Zorn des Zethos zu mässigen: aber da er dessen grausame Absicht nicht hatte mildern

können, so wollte er sich der Theilnahme an der Rache, welche die Mutter als Sohnespflicht von ihm forderte, nicht entziehen. Dies alles aus den Andeutungen der Gruppe selbst."

„Die gesunden und glücklichen Motive, die in den Werken der Alten zu erkennen sind, genau zu erforschen, um diesen Werken ein wohlverstandnes Lob zollen und uns ihrer wie an der Seite der Künstler selbst oder ihrer Zeitgenossen erfreuen zu können, ist der beste Gewinn, der sich aus ihrer Betrachtung ziehen läst. Ich erwäge darum unbefangen auch diese Betrachtungsweise der Gruppe, aber ich muss gestehen, dass sie mir nicht richtig zu sein, sondern die geistige Einheit des Werks, die in der Kraft einer vollkommen einträchtigen Rachethat liegt, zu verletzen scheinen. Wie alle Erzähler sich ausdrücken, die Brüder tödteten die Dirke, ohne dass sie dabei irgend einen Unterschied unter ihnen machen, so lässt auch kein Künstler den Amphion zu weich für heroische Pflicht erscheinen. Des mächtigen Stiers, den die Gruppe darstellt, Meister zu werden, bedurfte es der Kraft beider Brüder, einer hilft dem andern, und der Stier würde in diesem Augenblick nicht gegen Dirke, sondern gegen sie selbst seine Wuth auslassen, wenn er könnte. Seine Bändigung zum Zweck ist die Hauptsache und beiden Brüdern vollkommen gemeinschaftlich; aber die Unterscheidung ihrer Persönlichkeit ist berücksichtigt darin, dass Zethos voran ist und die Dirke anbindet, dass sie dem von der Laute begleiteten Bruder sich zuwendet und sein Bein umfasst: diese fein beobachtete Unterscheidung ist hier eine untergeordnete und verstecktere Schönheit."

Wenn ich aber oben gesagt habe, die Gruppe des farnesischen Stieres wirke befriedigender auf den Beschauer als selbst der Laokoon, so glaube ich dies dadurch begründen zu können, dass wir im Laokoon das Verderben in einer Art vor Augen sehn, die auch der entferntesten Hoffnung für irgend eine der drei Personen keinen Raum mehr lässt, dass demgemäss die Lage das Spannende der Erwartung des Ausgangs verliert, da ja die Künstler den Ausgang uns geflissentlich vor die Phantasie gerückt haben; hier aber ist freilich, wie Welcker in der eben mitgetheilten Stelle mit Recht hervorhebt, für Dirke auch keine Hoffnung mehr, es darf aber nicht unerwähnt bleiben, was er später erinnert, dass in dem Kunstwerke „der Kampf der Heldenjünglinge mit dem Stier gross und gefahrvoll genug ist, um die Schauer, welche die rührende Gestalt der Dirke einflösst, zu zerstreuen". Eben hierdurch, eben durch die gefahrvolle Anstrengung der beiden Jünglinge, auf welche auch vermöge ihrer Stelle in der Gruppe und vermöge der überwiegenden Lebhaftigkeit ihrer Handlung, das Auge zuerst fällt und auf denen es am längsten haftet, wird der dargestellten Scene jenes Martervolle, Klägliche genommen, das Welcker Laokoon's Lage zuspricht, wird ihr dagegen jene aufregende Spannung eines jedenfalls nicht absolut gewissen Ausganges verliehen. Ja die Tüchtigkeit und Heldenhaftigkeit der beiden Jünglinge gegenüber dem gewaltigen Thiere, das sie zwingen, kann uns auf Augenblicke so fesseln, dass wir die grausame und entsetzliche Absicht, um derentwillen diese Anstrengungen unternommen werden, vergessen, und dem Entfalten der jugendlichen Heldenkraft mit Wohlgefallen zuschaun.

Wenden wir uns nun der Composition in ihrem materiellen Bestande zu, so können wir abermals nicht umhin, Welcker's Urteil zum Leitfaden zu nehmen. „Die Gruppe des Stiers, sagt er, überschreitet eigentlich die Grenzlinien der Plastik; denn

auf den ersten Blick macht sie immer den Eindruck einer verworrenen, aufgehäuften Masse. Aber bewunderungswürdig ist es, sobald man nun zu unterscheiden anfängt, wie sie dann von jedem Punkte aus, den man im Herumgehn einnimmt, nur wohl zusammengehende Linien darbietet und von jeder Seite eine Ansicht gewährt, ein Ganzes macht, das man für eine selbständige Composition nehmen möchte." Ferner: „von der Seite gesehn wird selbst der kunstreiche Laokoon verworren und ungefällig, woraus seine Bestimmung für eine Nische eben so gewiss hervorgeht, wie es aus der Beschaffenheit selbst der farnesischen Gruppe klar ist, dass sie an einen überall offenen Standort gehört und rings umgangen sein will. Freilich den vollen Anblick aller Personen auch nur von einer Seite zu gestatten, darauf ist sie nicht eingerichtet." Dies Alles ist vollkommen wahr und eben so richtig ist die Bemerkung, dass bei Werken, wie dieses, der Anblick des Marmors noch ungleich nöthiger ist als bei einfachen Statuen, und dass kein Abbild, d. h. keine graphische Darstellung genüge. Dies kann ich nun allerdings nicht aus eigener Anschauung des Marmors, wohl aber nach derjenigen des vortrefflichen Gypsabgusses bestätigen, welchen ich im Crystallpalaste zu Sydenham zu studiren Gelegenheit hatte. Eine graphische Darstellung, d. h. eine Übertragung der Gruppe, in der die Figuren auf der gegen zehn Fuss in's Geviert haltenden Basis beträchtlich auseinander stehn, man mag sie beschauen von welchem Punkte man will, in die Zeichnung auf einer Fläche, welche die eigenthümliche plastische Perspective nicht wiedergeben kann, scheint mir in diesem Falle besonders deshalb nicht zu genügen, weil in der Zeichnung die untere Hälfte der Gruppe mehr Compactes gewinnt und daher eine genügendere Unterlage der oberen und bewegten Theile bietet, als dies in der Gruppe der Fall ist, die mir nicht blos auf den ersten Blick den Eindruck einer nach oben zusammengethürmten und nicht gehörig unterstützten Masse machte. In der plastischen Wirklichkeit erscheint der untere Theil der Gruppe, indem alle Linien auseinandergehn und alle Theile getrennt sich darstellen, vergleichsweise luftig, leicht, leer, während der obere, in welchem sich alle Massen mehr zusammenschieben, durch eine ungeheure Wucht des Körperlichen, ja des Materials etwas Beängstigendes und Erdrückendes besitzt. Wenn man nun aber schon im Laokoon Elemente des Malerischen wahrgenommen hat, so glaube ich den Einfluss der Malerei, welche kurz vor der Zeit, in der diese Gruppe entstand, ihre höchste Vollendung erreicht und in der Schätzung der Nation die Plastik fast besiegt hatte, auf die Plastik in unserer Gruppe noch ungleich bedeutender hervortreten zu sehn; es scheint mir in dieser Art der Composition ein Wetteifern mit malerischen Effecten zu liegen, welches nothwendig zu einem Überschreiten der engeren Grenzen der echt plastischen, in materiellen Massen gestaltenden Composition führen muss. Sehn wir von diesem Tadel ab, so können wir abermals nur Welcker folgen und ihm zustimmen, wenn er auf die Meisterschaft in Erfindung und Anlage dieses grosses Werkes und aller einzelnen Figuren, die selbst in der Restauration sich ausspricht, hinweist, wenn er die lebensvolle Gewaltigkeit des herrlichen Stiers, die athletische Gewandtheit der Brüder, den edlen und feinen Geschmack in der Behandlung der Gewänder, die grosse Wahrheit, die Kraft des Ausdrucks in allen Stellungen und Gestalten, alle die wohlberechneten Bezüge und Gegenbezüge, das Ineinandergreifen im Ganzen bewundernd hervorhebt.

Nicht ohne Bedeutung für diese vom Laokoon in jedem Betracht verschiedene

und doch nach eben so neuen Principien gestaltete Composition und selbst für den innerlichen Eindruck, welchen die Gruppe auf uns macht, ist die Basis, welche so ziemlich einzig in ihrer Art dasteht und, wie das ganze Kunstwerk, nicht selten verkehrt beurteilt worden ist. Auch über diese redet Welcker erschöpfend, und ich kann nicht umhin, meinen Lesern auch in Betreff dieses Punktes seine eigenen Worte mitzutheilen. „Ganz im Geiste der uns fremden Art von Symbolik der Alten im Räumlichen ist die Basis behandelt. Sie stellt den Kithäron vor, für das Auge nicht kenntlich, denn er ist viereckt und niedrig, aber für den Verstand bezeichnet durch die Klippen und die umgebenden Thiere. Von Bäumen und Sträuchern ist nicht einmal eine Andeutung gegeben, einen griechischen Berg würden sie eher unkenntlich machen. Aber sehr ausdrucksvoll für die Felsennatur solcher Berge ist es, dass Amphion unter dem Kampf auf zwei Felszacken kühn und gewandt gestellt ist, und so springt zugleich der Boden in die Augen, über welchen Dirke geschleift werden soll. Wie der Wind immer spielt auf den Höhen, so treibt er das Gewand der Antiope und des Amphion."

„Alles zusammen vereinigt sich einfach, die Natur des Hochgebirgs durch eine Zusammenstellung seiner thierischen Bewohner, phantastisch vermehrt mit Löwen, und dann die bakchische Feier anzudeuten. Damit die letztere stärker in die Augen falle, ist vorn an der Klippe, auf welcher Amphion fusst, der junge, durch bakchisches Laubgewinde über Brust und Leib auffallende Hirt hingesetzt. Er sitzt als ruhiger Zuschauer, weil er blos zu einem Zeichen bestimmt ist, darum auch in viel kleinerem Verhältniss als die Figuren der Handlung selbst, wie neben einer Statue ein Figürchen oder ein Attribut am Tronk. Zugleich füllt er an der Ecke den Raum wohl aus, besser als die ununterbrochene kahle Felswand thun würde. Sein Hund, von demselben grossen Geschlecht, das man noch in Griechenland bei und in den Bergen so häufig begegnet, springt bellend gegen Amphion hinan, da es unnatürlich wäre, wenn er bei solchem Vorgang nicht bellte. Die Begleitung eines Hundes und bei bewegten, gewaltsamen Scenen ein anspringender Hund ist ein beliebtes Beiwerk der Vasengemälde seit ihrer ältesten Zeit, und auch in feineren kommt es oft vor als ein Mittel, das Ausserordentliche oder das Belebte des Vorgangs augenfälliger zu zu machen. Die schöne Cista und ein bei der Störung des Festes heruntergerissenes Traubengewinde schliessen sich mit dem bakchischen Landmann zusammen, um an der Vorderseite die Zeit des Überfalls anzuzeigen; die drei andern Seiten nehmen die Thiere ein, deren bunte Mannigfaltigkeit hier, wo es nur Andeutung und die Verzierung eines grossen Fussgestells galt, einer Rechtfertigung in der That nicht bedarf, so wenig wie die Reliefe an den Basen des Nils und des Tiber im Vatican. Auch in diesen allerdings ungewöhnlichen Nebendingen zeigt sich viel Leben und treffliche Erfindung."

Am wenigsten sind wir im Stande über die Formgebung im Einzelnen und über die materielle Technik zu urteilen, da hier natürlich die Restauration das Original nicht wie in der Composition vertreten kann, und da, wie Welcker erinnert, die echten Theile auch durch Abraspeln bei Gelegenheit der Aufstellung in der Chiaja reale 1736 gelitten haben, indem man sie in gleicher Weisse mit den modern restaurirten Stücken erscheinen lassen wollte. Trotzdem ist die Formgebung und die Feinheit des Meissels im Einzelnen auch schon von Anderen gebührend gewürdigt

worden, so lobt Winkelmann die feine und sichere Arbeit an der Cista zu Dirkes Füssen, das über diese Cista fallende Gewand, die am wenigsten restaurirte Antiope und die sitzende Nebenfigur, deren Kopf er dem Stil nach mit denen der Söhne Laokoon's vergleicht. Ich kann, was sich nach der Zeichnung am wenigsten beurteilen lässt, bestätigen, dass die Antiope der reinen Form nach einen überaus wohlthuenden Eindruck, denjenigen eines echt griechischen Kunstwerkes hervorbringt, und als einzelne Statue aufgestellt ohne Frage durch den Adel und die harmonische Fülle aller Formen den Gegenstand allgemeiner Bewunderung bilden würde, während freilich zugestanden werden muss, dass sie in den Zusammenhang des Ganzen, trage sie auch zur Abrundung der Composition bei, nur locker eingereiht erscheint. Die Gewandung der Dirke ist mit höchster Meisterschaft behandelt; motivirt durch den Festanzug der Königin ist sie in ihrer Fülle sowohl an sich wie in ihrem Gegensatze zu dem aus ihr hervorblühenden nackten Körper mit auserlesener Virtuosität zu den prächtigsten Effecten benutzt. Dass diese Effecte berechnet und von den Künstlern mit derselben bewussten Absicht herbeigebracht sind, wie diejenigen in der Formbehandlung des Laokoon, ist augenscheinlich, und wenn wir nach diesen erhaltenen Theilen des Originals die uns verlorenen grösseren Partien beurteilen dürfen, so erweist sich auch in dieser Hinsicht unsere Gruppe als ein dem Laokoon nahe verwandtes Kunstwerk. Wie gross in allen übrigen Beziehungen die Verwandtschaft sei, dürfte hier nochmals hervorzuheben überflüssig erscheinen, und deshalb weisen wir zum Schlusse nochmals darauf hin, dass die Gruppe des farnesischen Stieres ausser der Bedeutung, die sie selbständig als Kunstwerk ersten Ranges für sich in Anspruch nimmt, für die Kunstgeschichte als datirbares Monument aus der Blüthezeit der rhodischen Kunst die allergrösste Wichtigkeit hat, da ihre fast allseitige innere Verwandtschaft mit dem Laokoon für die gleichzeitige Datirung dieser Gruppe ein Gewicht von solcher Schwere in die Wagschale wirft, dass auch die besten Argumente für die römische Entstehung des Laokoon kaum im Stande sind, ihm irgend mit Erfolg entgegenzuwirken.

Anmerkungen zum fünften Buch.

1) [S. 133.] Bernhardy, Geschichte der griech. Litteratur 1, S. 371.

2) [S. 134.] Hettner, Vorschule der bildenden Kunst der Alten. S. 240.

3) [S. 136.] Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 504, Müller, Handb. §. 154.

4) [S. 136.] Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 504.

5) [S. 137.] Und nicht allein die Namen ihrer hervorragenden Dichter, auch diejenigen der wirklich bedeutenden, Neues schaffenden Bildner, die Namen der pergamenischen, rhodischen, trallianischen Künstler sind der römischen Kunstgeschichtschreibung überliefert, und wer darf behaupten, dies sei nicht durch die gleichzeitige Kunstlitteratur geschehn?

6) [S. 138.] Vergl. was Müller im Handb. §. 149—151 anführt und die Zusätze und Bemerkungen zu diesen Paragraphen in Stark's Archäol. Studien, Wetzlar 1852, S. 30 f.

7) [S. 138.] Über Menächmos vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 418.

8) [S. 138.] Darstellungen stieropfernder Siegesgöttinnen siehe in Müller's Handb. §. 406, ein statuarisches Beispiel ist abgebildet in Clarac's Musée des sculptures 2, pl. 406 Nr. 605, unter dem irrigen Namen der Europa.

9) [S. 138.] Die im Text berührte Thatsache ist begründet in einer schönen Untersuchung über die Zeit des Seltenerwerdens und des Aufhörens der athletischen Siegerstatuen in Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 520 f

10) [S. 139.] Das Horologium des Kyrrhestiers Andronikos, der sogenannte Thurm der Winde, ist abgeb. in Stuart's Antiquities of Athens 1, chapter 3, und sonst mehrfach.

11) [S. 140.] Über Mikon vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 502.

12) [S. 142.] Abgebildet sind diese Kameen unter Anderem in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 1, Nr. 226 a—229, die Bronzebüsten das. Nr. 222 a u. 223 a, vergl. Handb. §. 158 (159) 3 und 161, 4.

13) [S. 142.] Siehe Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 505 f.

14) [S. 145.] Es ist dies der bekannte Lehrsatz, welchen namentlich Visconti und Thiersch verfochten und den manche Neuere als Glaubensartikel nachsprechen. Je mehr die ganze Darstellung in meinem Buche darauf abzielt, das Irrthümliche dieses Lehrsatzes durch Thatsachen zu erweisen, desto weniger kann ich es für meine Aufgabe halten, an dieser Stelle den Argumentationen der beiden grossen Gelehrten in directer Polemik entgegenzutreten, weshalb ich eine Fülle theils von Anderen, theils von mir selbst gemachter Bemerkungen über das Unhistorische und Unmögliche der Visconti'schen und Thiersch'schen Ansicht unterdrücke.

15) [S. 145.] Über die Kunstschule von Pergamos vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 442 ff.

16) [S. 145.] Vergl. Bd. 1, S. 215 und 219.

17) [S. 146.] Vergl. besonders noch Gerhard, Auserlesene Vasenbilder 1, S. 21 f. Note 7.

18) [S. 147.] Wenn die uns erhaltenen Denkmäler der pergamenischen Kunstschule, die Gruppe in der Villa Ludovisi und der Sterbende im Capitol die Originale sind, woran nicht zu zweifeln ist, und wenn dieselben, was ebenfalls kaum als zweifelhaft betrachtet werden kann, zusammengehören und Theile einer ausgedehnten Gruppe sind, so werden wir diese kaum für etwas Anderes als für eine Giebelgruppe halten dürfen, zu deren Eckfigur der Sterbende sich durchaus eignet. Es sind hiegegen allerdings einige, aber wenig erhebliche Bedenken laut geworden, auf deren Widerlegung ich verzichten zu dürfen glaube.

19) [S. 152.] In einer auch in manchem anderen Betracht unerfreulichen (um nicht mehr zu sagen) Recension von Brunn's Künstlergeschichte in Jahn's Jahrbüchern Bd. 49, S. 290, spricht E. Braun gegen die Richtigkeit der Bildung der als vom Athem gehoben dargestellten Brust des Sterbenden Bedenken aus, die, abgeleitet von der Tiefe der in die Lunge eingedrungenen Wunde, medicinisch und physiologisch sehr gelehrt klingen, dennoch aber, wie mir berühmte Physiologen und Mediciner unter meinen Freunden versichern, vollkommen irrig sind.

20) [S. 152.] Die Situation des Sterbenden kann nicht schöner, und, einige Einzelheiten ausgenommen, richtiger geschildert werden, als sie Lord Byron im Childe Harold canto 4, stanza 140 beschreibt in den Worten:

I see before me the gladiator lie;
He leans upon his hand, his manly brow
Consents to death but conquers agony,
And his drooped head sinks gradually low,
And through his side the last drops ebbing slow (?)
From the red gash fall heavy one by one, (?)
Like the first of a thundershower; and now
The arena swims before him, he is gone
Ere ceased the inhuman shout, which haild the wretch who won.

21) [153.] Man vergleiche, um einen bestimmten Anhaltepunkt der Vorstellung zu gewinnen, nur die Statue eines sterbenden Kriegers im Museo borbonico, abgeb. Mus. Borb. 7, pl. 24 und bei Clarac pl. 858 B, 2158, die in mancher Hinsicht unserem Sterbenden ähnlich componirt, im Charakter aber sehr verschieden ist.

22) [S. 154.] Kresilas' sterbenden Verwundeten könnte man zur Noth in der so eben (Note 21) angeführten Statue wiedererkennen, obgleich ich weit davon entfernt bin, deren Zurückführbarkeit auf jenes berühmte Original für mehr als möglich anzusprechen.

23) [S. 161.] Über das von Plinius angegebene technische Verfahren des Aristonidas macht Müller im Handb. §. 306, 3 die Bemerkung: „merkwürdig sind Silanion's Iokaste durch Silber- und Aristonidas' schamrother Athamas durch Eisenbeimischung, da doch Eisen sich sonst mit Kupfer nicht mischen lässt“. Um über diese technisch-metallurgische Frage in's Klare zu kommen, legte ich dieselbe meinem Collegen, dem Chemiker Dr. Knop vor, von dem ich folgende Auskunft erhielt: „Das kohlenstoffhaltige Eisen, solches war ohne Zweifel alles Eisen, das die Alten darstellten, legirt sich mit Kupfer nicht in solchen Verhältnissen, dass die daraus erhaltene Metallmasse beim Rosten vorwaltend Eisenrost gäbe. Nur sehr gut entkohltes Schmiedeeisen lässt sich mit Kupfer legiren; Mischungen, die gleiche Gewichtsmengen Kupfer und Eisen enthalten, hat man hergestellt, aber nur in kleinen Mengen. Diese Legirungen sind nur schwer zu erhalten. Überdies dürfte der Rost von den letzteren grün, nicht gelb ausfallen, worüber allerdings Erfahrungen nicht vorliegen.“

24) [S. 162.] Die sehr umfangreiche Litteratur über den Laokoon ist am vollständigsten und genauesten verzeichnet in den Verhandlungen der 16. Versammlung deutscher Philologen u. s. w. in Stuttgart, Stuttgart 1857, S. 165, Note 12. Hierzu kommt als Neuestes ein Vortrag über die Laokoongruppe von Häckermann in Greifswald, gehalten am 9. December 1856, Greifswald bei Kunike.

25) [S. 163.] Ich sage: Kaiser Titus, weil wir ihn wesentlich als solchen kennen, für das Chronologische bemerke ich jedoch, dass man genauer von dem Feldherrn Titus (Titus imperator), dem nachmaligen Kaiser reden müsste, denn als Plinius die betreffende Stelle schrieb, hatte Titus den Thron noch nicht bestiegen, was erst einige Jahre später, bekanntlich im Jahre 79 n. Chr., geschah, kaum zwei Monate vor dem Tode des Plinius bei dem Ausbruch des Vesuv am 24. August. Da aber über die Person dessen, in dessen Palaste oder Hause die Laokoongruppe stand, kein Zweifel sein kann, so glaubte ich im Text die uns geläufige Bezeichnung des Titus als Kaiser gebrauchen zu dürfen.

26) [S. 163.] Vergl. Thiersch, Epochen S. 322, Note 32.

27) [S. 164.] Die Fragmente von Wiederholungen der Laokoongruppe sind verzeichnet in Welcker's Katalog des bonner Museums S. 14, und in Feuerbach's Geschichte d. griech. Plastik 2, S. 190.

28) [S. 166.] Die Erklärung der Worte de consilii sententia von dem Beschlusse oder Befehl des Geheimraths oder Staatsraths des römischen Kaisers ging von Lachmann aus, der sie in der Archäol. Zeitung von 1845 S. 192 aufstellte. Später auf die inneren Schwierigkeiten dieser Erklärung aufmerksam geworden, hat der grosse Kritiker in derselben Zeitschrift von 1848, S. 237 diese zu umgehen gesucht, indem er dem Worte consilium eine speciellere Bedeutung beilegte und dasselbe anstatt vom Staatsrathe von „einer archäologischen Verschönerungscommission“ erklärt. Bei dieser neuen Erklärung bleiben aber nicht allein die sachlichen Bedenken genau dieselben, wie bei der älteren, sondern es kommen auch noch neue, theils sprachliche, theils sachliche hinzu, erstens nämlich dass consilium ohne allen weiteren Beisatz niemals eine eigene, nicht ständige, sondern zu bestimmten Zwecke ernannte Commission bedeuten kann und zweitens, dass das Vorhandengewesensein einer solchen Commission in keiner Weise bezeugt oder auch nur wahrscheinlich ist. Vergl. besonders Welcker Alte Denkmäler 1, S. 336.

29) [S. 166.] Die Belege für die officielle und formelhafte Bedeutung der Worte de consilii sententia sind neuerdings gesammelt von Stephani im Bulletin de la classe historico-philologique de l'Académie impériale de St. Pétersbourg 1849, VI. p. 8 ff.

30) [S. 167.] Die einzigen bildlichen Darstellungen des Laokoonmythus ausser den oben angegebenen Fragmenten von Wiederholungen der Gruppe sind: 1) ein Gemälde im vaticanischen Codex des Vergil, 2 u. 3) zwei Contorniaten mit dem Kopfe des Nero und dem des Vespasian auf dem Avers, der erstern von sehr zweifelhafter Echtheit. Alle drei Darstellungen, welche abgebildet sind in den Verhandlungen der 16. Philologenversammlung (Note 24), S. 168, bieten trotz allen Abweichungen die augenscheinlichsten Reminiscenzen der Gruppe, und Niemand kann auch nur eine derselben für älter als die Gruppe erklären, selbst diejenigen nicht, welche die Gruppe in Rom entstanden denken. Dass die Kaiserköpfe auf den Contorniaten keinen Schluss auf die Zeit der Prägung zulassen, ist schon von Eckhel, Doctrina Numm. vett. 8. p. 310 sqq., erwiesen.

31) [S. 167.] Dass eine Bestellung der Laokoongruppe von Seiten des Geheimraths ohne eine bestimmte äussere Veranlassung undenkbar sei, ist wenigstens von Einem im gegnerischen Heerlager empfunden worden, von Haakh, der in den bereits angeführten Verhandll. der 16. Philologenversammlung S. 166 f. eine solche bestimmte, politische Veranlassung nachzuweisen sucht. Jedoch ist dieser Versuch in einem solchen Grade unglücklich ausgefallen und abgeschmackt, dass es sich nicht der Mühe verlohnt, denselben hier mitzutheilen oder näher zu charakterisiren.

32) [S. 168.] Möglicherweise beruht Plinius' Ausdruck de consilii sententia fecerunt auf einer nicht ganz geschickten Übersetzung der ihm überlieferten Künstlerinschrift selbst.

33) [S. 169.] Die Behauptung, dass das Activum repleverunt nicht auf die Gleichzeitigkeit der Künstler mit der Erbauung oder Ausschmückung der Kaiserpaläste auf dem Palatin bezogen zu werden braucht, wird schlagend gerechtfertigt durch eine von Bergk nachgewiesene Parallele aus Plinius selbst. 35, 114 sagt Plinius von dem Maler Antiphilos: Hesionam pinxit et Alexandrum ac Philippum cum Minerva, q u i s u n t i n schola in Octaviae porticibus, et in Philippi Liberum patrem, Alexandrum, Hippolytum tauro emisso expavescentem, in Pompeia vero Cadmum et Europam; denn zu dem Satze et in Philippi u. s. w. kann man als Verbum schlechterdings nur pinxit ergänzen. Daraus müsste nun also geschlossen werden, Antiphilos habe in der Römerzeit und in Rom gelebt, und doch wissen wir, dass er in Alexander's Zeit lebte und dass nur seine Werke in Rom waren.

34) [S. 172.] Für Sophokles' Tragödie Laokoon vergl. Welcker's Griech. Tragödien 1, S. 151 ff.

35) [S. 176.] Die Übereinstimmung der Gruppe mit Vergil in Bezug auf das: manibus tendit divellere nodos nahmen unter Anderen an: Visconti Oeuv. div. 4, 141. und Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 332 an, und ich bin diesen Männern früher gefolgt in meinen kunstarchäol. Vorll. S. 152.

36) [S. 177.] Hettner, Vorschule u. s. w. S. 278.

37) [S. 178.] Vergl. C. Prien: Über die Laokoongruppe, ein Werk der rhodischen Schule, Lübeck 1856, S 9 u. 10.

38) [S. 181.] Bekanntlich war es Goethes Ansicht, die Gruppe des Laokoon lasse sich als ein aussermythisches Kunstwerk, als die Darstellung einer Scene des wirklichen Lebens auffassen.

39) [S. 185.] Wohl zu beachten ist es, dass Phidias an dem Thron seines olympischen Zeus allerdings die Niederlage der Niobiden, nicht aber Niobe selbst darstellt, vergl. Band 1, S. 202.

40) [S. 195.] Vergl. K. F. Hermann: Über die Studien der griechischen Künstler S. 34.

41) [S. 197.] Häckermann in der Note 24 angeführten Schrift.

42) [S. 197.] Feuerbach, Der vaticanische Apollo, S. 339.

43) [S. 197.] Geschichte der griechischen Plastik 2, S. 187.

44) [S. 197.] Häckermann a. a. O. S. 31.

45) [S. 200.] Über die Künstler von Tralles vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 495, und ganz besonders Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 352 ff.

46) [S. 201.] Die Restaurationen am farnesischen Stier sind genau verzeichnet bei Welcker a. a. O. S. 365 f.

47) [S. 201.] In der Archäol. Zeitung von 1856, Nr. 56.

48) [S. 202.] Vergl. hierüber den in der vorigen Note angeführten Aufsatz O. Jahn's.

SECHSTES BUCH.

DAS NACHLEBEN DER GRIECHISCHEN KUNST UNTER RÖMISCHER HERRSCHAFT.



EINLEITUNG.

Wenn wir die Ergebnisse unserer Betrachtungen im fünften Buche im Ganzen überblicken, so treten uns aus denselben zwei bedeutungsschwere Thatsachen mit ganz besonderer Klarheit entgegen. Die erstere dieser Thatsachen ist die, dass die griechische Plastik in der vorigen Periode die Grenzen ihres originalen Schaffens erreicht hat. Ihre höchsten Leistungen in dieser Zeit, die pergamenischen Gallierschlachten und die rhodischen Gruppen des Laokoon und der Strafe Dirkes, obwohl sie, verglichen mit den vollendetsten Schöpfungen der beiden vorangegangenen Epochen, bereits eine Entartung der Kunst, eine Abweichung derselben von dem ihr eigenthümlichen Gebiete bezeichnen, bilden doch zugleich in gewissem Sinne die Endpunkte und den Abschluss der fortschreitenden Entwickelung. Denn während sie alles Frühere überbieten und ein Neues, bis dahin Unerhörtes in die Plastik einführen, konnten sie selbst in keiner Weise mehr überboten werden, jeder Versuch hierzu, sofern wir uns einen solchen überhaupt denken können, würde gradezu eine Ausartung, eine Missgeburt der Kunst gewesen sein.

Die zweite wichtige Thatsache ist die, dass diese hervorragenden Leistungen und Schöpfungen vereinzelt und örtlich beschränkt dastehn. Allerdings ragen auch in den früheren Perioden die Werke der grossen Meister über alles gleichzeitig Geschaffene weit hinaus, allerdings finden wir auch in den früheren Perioden, dass einzelne Orte, Athen, Argos und Sikyon die überwiegend bedeutenden und glänzenden Pflegestätten der Kunst darstellen, allein die bedeutende Zahl tüchtiger und gediegener Künstler aus fast allen griechischen Staaten, welche sich den ersten Meistern als Genossen und Schüler im engeren oder weiteren Sinne anschliessen, und die Förderung, welche die bildende Kunst fast ohne Ausnahme in allen Städten und Landschaften fand, in denen Griechen wohnten, zeigt uns, dass die Impulse, welche von den genannten Mittelpunkten ausgingen, sich allseitig und im weitesten Umfange fortpflanzten, während das Studium der Monumente selbst, nicht allein der grossen und öffentlichen, nicht allein der Werke hervorragender und namhafter Künstler, sondern auch der unscheinbaren Hervorbringungen unbekannter Handwerker uns beweisen, dass in der Zeit von den Perserkriegen bis auf die Diadochen Alexander's ganz Griechenland an der Entwickelung seiner plastischen Kunst selbstthätig theil-

nahm. Im Gegensatze hierzu haben wir gesehn, dass in der Periode des Hellenismus kein Ort, ausser Pergamos und Rhodos, ein selbständiges Kunstleben aufzuweisen hat, dass selbst die glänzenden Monarchien der Diadochen Alexander's nicht im Stande waren, die Kunst durch die Darbietung der überschwänglichsten Mittel zu neuer und originaler Production zu treiben, und dass, mögen wir an den Fortgang der Kunstübung auch in weiterem Umfange als in dem sie überliefert und bezeugt ist, ja im grössten Masse glauben, diese Kunstübung nirgend im Stande oder geneigt war, den wirklichen Fortschritten der Entwickelung in der pergamenischen und rhodischen Kunst zu folgen, die neuen Errungenschaften dieser Schulen zu verallgemeinern, sondern sich genügen liess, vervielfältigend, nachahmend, reproducirend mit der Erbschaft aus der höchsten Blüthezeit zu schalten und zu walten. Wir haben in der Einleitung zum fünften Buche behauptet, dass Plinius' Wort, nach der 121. Olympiade habe die Kunst aufgehört, auf die organische Fortentwickelung der Kunst* bezogen, zu Recht bestehe, und diesen Satz wiederholen wir hier mit Nachdruck, wir wiederholen, dass die Kunstentwickelung im gesammten Griechenland, Pergamos und Rhodos ausgenommen, in der Periode des Hellenismus darniederlag.

Zu einer neuen Erhebung der Kunst war ein neuer Anstoss nöthig. Vergegenwärtigen wir uns die schon früher charakterisirte Lage des griechischen Volkes in der Periode des Hellenismus und um die Zeit, von der wir jetzt zu reden beginnen, so werden wir ohne Mühe gewahr werden, dass dieser neue Anstoss zur Erhebung der Kunst nicht vom griechischen Volke selbst ausgehn konnte. Nirgend im Leben der griechischen Nation, weder im öffentlichen noch im privaten, weder in der Politik noch in der Religion noch in der Literatur finden sich die Elemente, welche eine neue Entwickelung der Kunst sei es bedingen, sei es auch nur ermöglichen; Griechenland erscheint uns in der Zeit, welche seiner Unterwerfung unter die Herrschaft Roms vorherging, in jeder Hinsicht alternd, siech, heruntergekommen. Sollte demnach die griechische Plastik einen Impuls zu erneuter Thätigkeit erhalten, so musste dieser von aussen kommen, und er kam von aussen und wurde gegeben durch Griechenlands Unterwerfung unter Rom, durch welche griechische Bildung und griechische Litteratur in Rom einzog und sich einbürgerte.

Bevor wir nachzuweisen versuchen, wie dies geschah, und welches die Folgen dieses äusserlichen Impulses für die neuen Leistungen der griechischen Plastik waren, wollen wir nicht unterlassen darauf hinzuweisen, dass Plinius, obwohl er den inneren Grund nicht angiebt, dennoch mit seiner Bemerkung, die Kunst habe sich um die 156. Olympiade neuerlich erhoben, den Zeitpunkt richtig bezeichnet, in welchem sie den neuen Anstoss von Rom aus empfing. Wir werden weiter unten nachzuweisen suchen, dass die Künstler der 156. Olympiade, von deren Auftreten Plinius den neuen Aufschwung datirt, und die er im Verhältniss zu den früheren freilich untergeordnete, aber doch als tüchtig anerkannte Künstler nennt, im Dienste des Metellus Macedonicus in Rom arbeiteten, desselben Mannes, der auch zu seinen Bauten in Rom den ersten namhaften griechischen Architekten, von dem wir dies wissen, berief. Sehr richtig scheint mir Brunn[1]) anzunehmen, dass Plinius in seinen Quellen das Jahr 600 der Stadt Rom, welches dem zweiten Jahre de 156. Olympiade (154 v. Chr.) entspricht, als den Zeitpunkt angegeben fand, in welchem die griechische Kunst in Rom vorwie-

genden Einfluss gewann, und dass die Künstler, welche Plinius aus der mit Ol. 156 beginnenden Epoche anführt, eben diejenigen seien, welche diesen Einfluss vornehmlich geltend machen. Von diesem Zeitpunkte an bildet also Rom den Boden, auf welchem die griechische Kunst die Stätte ihres Nachlebens findet, und Roms Schutz und Pflege ist es, der wir die überwiegende Mehrzahl der unsere Museen füllenden Werke der griechischen Plastik verdanken.

Um die Art dieses Schutzes und dieser Pflege der griechischen Kunst in Rom würdigen und deren Consequenzen berechnen und verstehn zu lernen, wollen wir zunächst uns zu vergegenwärtigen suchen, wie die römische Liebhaberei der griechischen Kunst entstand und welche Stellung sie der Kunstübung in Rom anwies.

Die Geschichte des Einflusses der griechischen Kunst auf die Kunstübung der italischen Stämme seit jener Zeit, wo unseres Wissens mit Demaratos von Korinth die ersten griechischen Künstler nach Italien übersiedelten (Band 1, S. 75), ist noch nicht geschrieben, obgleich die Materialien für deren Erforschung bereits ansehnlich angewachsen und noch ganz neuerlich durch bedeutungsvolle Funde in Etrurien vermehrt worden sind. Für die ältere Geschichte der directen und indirecten Einwirkungen der griechischen Kunst auf die original römische dagegen besitzen wir bisher nur wenige Anhaltepunkte[2]) von obendrein nicht durchaus unzweifelhafter Sicherheit, und es ist unmöglich vorherzusehn, ob wir jemals in den Besitz genügender Unterlagen gelangen werden, um die Geschichte des allmälig wachsenden Einflusses der griechischen Kunst auf die römische in weiterem Umfange, namentlich mit Rücksicht auf die Chronologie und mit weiterer Rücksicht auf das Verhältniss zur Geschichte der Einbürgerung der griechischen Litteratur in Rom festzustellen. Wie es sich hiermit aber auch verhalten haben möge, als sicher dürfen wir die im Vorhergehenden erwähnte und auch von Plinius berührte Thatsache betrachten, dass das Bekanntwerden der Römer mit der griechischen Kunst in grösserem Umfange um die Mitte des sechsten Jahrhunderts der Stadt (am Ende des dritten vorchristlichen Jahrhunderts) beginnt, dass der Anfang der unbedingten Herrschaft der griechischen Kunst in Rom diesem Zeitpunkt um etwa ein halbes Jahrhundert folgt, und in runder Summe in das Jahr 600 der Stadt (ca. 150 v. Chr.) fällt, und endlich, dass sowohl jenes Bekanntwerden nebst seinen Consequenzen wie auch die endliche Übersiedelung der griechischen Kunst nach Rom eine Folge ist der Unterwerfung Griechenlands unter römische Obmacht und der Plünderung griechischer Städte durch römische Feldherrn, Beamte und Private, durch welche griechische Kunstwerke in immer wachsender Menge nach Rom versetzt wurden. Da dies sich so verhält, so werden wir uns die Geschichte der Plünderung griechischer Städte und der Verpflanzung griechischer Kunstwerke nach Rom, wenngleich nur in einer flüchtiger Skizze, vergegenwärtigen müssen[3]).

Den Reigen derjenigen Feldherrn, welche aus eroberten griechischen Städten Kunstwerke in grösserer Zahl nach Rom entführten und den Römern Geschmack an derartiger Beute beibrachten, eröffnet Marcellus, welcher nach der Eroberung von Syrakus im Jahre Roms 542 (212 v. Chr.) der Stadt ihre meisten und schönsten Denkmäler, theils Werke der Plastik, theils Gemälde wegnahm, dieselben in seinem Triumphzuge aufführte, und mit ihnen besonders den von ihm geweihten Tempel des Honos und der Virtus (der Ehre und Tapferkeit) am capenischen Thore schmückte,

während man auch an anderen Stellen der Stadt Kunstwerke aus dieser Beute fand. Leider erfahren wir über die von Marcellus nach Rom gebrachten Bildwerke Nichts im Einzelnen, und da Syrakus auch nach dieser Plünderung noch im Besitze nicht unbeträchtlicher Kunstschätze blieb, lässt sich auch nicht einmal vermuthungsweise bestimmen, welche und welcher Art die von Marcellus geraubten Werke gewesen sind. Eben so wenig vermögen wir anzugeben, was und wie Vieles an Kunstwerken aus dem im zweiten punischen Kriege von Q. Fulvius Flaccus zerstörten Capua nach Rom gelangte, und wissen nur, dass dem Collegium der Pontifices das Recht ertheilt wurde, nach Willkür mit den Denkmälern dieser wie der anderen campanischen Städte zu schalten. Genauer sind unsere Nachrichten über die Kunstbeute, welche Fabius Maximus bei der Eroberung Tarents im Jahre 210 v. Chr. machte; denn wir erfahren nicht nur, dass diese Beute fast eben so reich war wie die syrakusische des Marcellus, sondern wir können auch feststellen, dass der in Tarent aufgestellte Koloss des Herakles von Lysippos (oben S. 67) durch Fabius Maximus nach Rom gelangte. Den ersten Erwerb von Kunstwerken aus dem Mutterlande Griechenland machte T. Quintius Flaminius, wesentlich aus der Beute, welche er dem bei Kynoskephalä im Jahre 198 v. Chr. geschlagenen Philippos von Makedonien abnahm, und welche durch früheren Kunstraub aus verschiedenen griechischen Städten von Philippos zusammengehäuft war. Ein vollständiges Verzeichniss der von Flaminius in seinem Triumphe aufgeführten Kunstwerke fehlt uns, selbst über besonders hervorragende besitzen wir leider keine Angaben, aber für den Umfang des Kunsterwerbes der Römer bei dieser Gelegenheit giebt es uns einen Masstab, wenn wir erfahren, dass Flaminius' Triumpheinzug in Rom drei Tage dauerte, an deren erstem die Statuen von Erz und Marmor hereingeschafft wurden, während der zweite ausser für mancherlei andere Kostbarkeiten für Vasen mit Reliefen und andere Kunstwerke geringeren Umfangs bestimmt war. Noch ungleich reicher an Kunstschätzen war jedoch der Triumphzug, welchen M. Fulvius Nobilior nach Unterwerfung der mit Antiochos von Syrien gegen die Römer verbunden gewesenen Ätoler im Jahre 191 v. Chr. feierte und welchen er ganz besonders mit den in Ambrakia, der früheren Residenz des Königs Pyrrhos von Epeiros, weggenommenen aber auch mit sonsther erworbenen Kunstwerken ausstattete. In Bezug auf diesen Triumph des Fulvius Nobilior wird uns die Zahl der nach Rom gebrachten Statuen angegeben, und wir finden, dass ihrer nicht weniger als 285 eherne und 230 marmorne waren. Einzeln genannt werden uns unter diesen Statuen Musen von Erz, welche Fulvius in den von ihm erbauten Tempel des Hercules weihte, deren Meister wir aber nicht kennen; daneben erfahren wir, was hervorgehoben zu werden verdient, dass Fulvius Künstler aus Griechenland nach Rom brachte, um die Einrichtungen zu den Festen bei seinem Triumph zu besorgen. Ein Jahr später folgte der Triumph des L. Scipio nach dem Siege über Antiochos bei Magnesia (190 v. Chr.), der deswegen besonders erwähnt zu werden verdient, weil er von den Alten unter den Triumphen hervorgehoben wird, durch welche der Geschmack der Römer an griechischen Kunstwerken geweckt wurde. Nach einer etwas längeren Pause folgte sodann (168 v. Chr.) der Triumph des Ämilius Paullus nach der Besiegung des Perseus von Makedonien in der Schlacht bei Pydna. Von den bei dieser Gelegenheit nach Rom geschafften griechischen Kunstwerken kennen wir nur eines namentlich,

eine Athene des Phidias, welche Ämilius Paullus neben dem Tempel der Fortuna weihte (Band 1, S. 199), dagegen können wir uns von der überschwänglichen Fülle dieses Erwerbes eine Vorstellung nach der Angabe machen, dass auch dieser Triumphzug drei Tage in Anspruch nahm, deren erster für den Aufzug von 250 Wagen mit Statuen und Gemälden kaum ausreichte. Den wieder nach einer etwas längeren Pause im Jahre 148 v. Chr. folgenden Triumph des Metellus Macedonicus über Pseudophilippos erwähnen wir besonders deshalb, weil wir wissen, dass durch ihn die grosse Reitergruppe der Helden am Granikos von Lysippos (oben S. 70) aus Dion in Makedonien nach Rom kam. Zwei Jahre, nachdem Makedonien zur römischen Provinz geworden war, im Jahre 146 v. Chr. (Ol. 158, 3) folgte die Einnahme Korinths durch Mummius und die Einverleibung von ganz Griechenland als Provinz Achaia in das römische Reich. Die Rohheit, mit der Mummius und seine Soldaten bei Korinths Einnahme gegen die erbeuteten Kunstwerke verfuhren, ist zu bekannt als dass wir hier von derselben erzählen müssten, auch interessirt uns weniger die Geschichte der Zerstörung griechischer Kunstwerke als diejenige ihrer Überführung nach Rom. In Beziehung auf die letztere bemerken wir deshalb nur, dass nach Mummius' Plünderung in dem reichen und üppigen Korinth kaum andere als die Werke des alten Stils zurückblieben, für welche damals die Liebhaberei in Rom noch nicht erwacht zu sein scheint, obwohl es wahrscheinlich ist, dass schon unter der ambrakischen Beute des Fulvius Nobilior sich Werke der alten kretischen Meister Dipoinos und Skyllis (Band 1, S. 82 f.) befunden haben. Wenn aber Strabon angiebt, dass durch die Einnahme Korinths die meisten und besten griechischen Kunstwerke nach Rom kamen, so gewinnen wir dadurch einen wenigstens ungefähren Masstab für den Reichthum der Beute des Mummius.

Nachdem wir die Erzählung von dem griechischen Kunsterwerb Roms bis auf diesen Punkt fortgeführt haben, welcher mit dem Zeitraum wesentlich zusammenfällt, in welchem die in diesem sechsten Buche zu betrachtende Periode der griechischen Kunst, die Periode ihres Nachlebens in Rom und unter römischer Herrschaft beginnt, und nachdem wir uns aus den mitgetheilten Nachrichten über den Umfang der Beute überzeugt haben, dass schon damals die Zahl der in Rom angehäuften griechischen Kunstwerke etliche Tausende betragen haben muss, eine hinreichende Menge um nicht allein den Kunstgeschmack zu wecken, wenn er überhaupt zu wecken war, sondern auch, um demselben einen festen Halt und eine bestimmte Richtung geben, glauben wir die Geschichte der ferneren Kunstplünderungen in Griechenland noch summarischer behandeln zu dürfen, als bisher, indem wir nur die hauptsächlichsten Thatsachen hervorheben und auf die Zeitpunkte sei es besonders massenhafter, sei es besonders hervorragender und massgebender Erwerbungen hinweisen. Unerwähnt darf hierbei nicht bleiben, dass einerseits, während die Römer in der früheren Zeit ihrer griechischen Kunstplünderungen sich gescheut hatten, Heiligthümer zu verletzen und geweihete Cultbilder wegzunehmen, diese Rücksicht im Verlaufe der Zeit mehr und mehr aus den Augen gesetzt und Alles weggenommen wurde, was gefiel und was transportabel erschien, und dass andererseits, während in der früheren Zeit die Erwerbungen von Kunstwerken fast ausschliesslich mit der Eroberung griechischer Städte in Zusammenhang standen, den siegreichen Feldherrn zufielen und von diesen zum öffentlichen Schmuck der Stadt Rom und neuerrichteter

öffentlicher Bauten verwendet wurden, von der Zeit an, in den wir mit unsern Betrachtungen stehn, und zwar in wachsendem Verhältniss auch die römischen Beamten in den unterworfenen Ländern und römische Privatpersonen Kunstwerke durch Raub oder Kauf an sich brachten. Hiefür ist der von Cicero wegen seiner Räubereien angegriffene Verres das bekannteste aber keineswegs einzige Beispiel. Von dieser Zeit an wurden auch die, sei es im Kriege, sei es durch Gewalt oder Kauf von Einzelnen erworbenen Kunstschätze in zunehmendem und bald überwiegendem Verhältniss als Privateigenthum betrachtet und zum Schmucke der Wohnhäuser, Villen und Paläste der Privaten verwendet. Dies ist deshalb von nicht geringer Bedeutung, weil sich die Kunstliebhaberei und das Streben nach Kunstkennerschaft in der Regel an dem eigenen Besitz rascher und nachhaltiger zu entzünden pflegt, als an öffentlich ausgestellten Monumenten; auf dies Erwachen einer intensiven Kunstliebhaberei und des mit ihr in Verbindung stehenden Studiums, des Strebens nach Kennerschaft oder der wirklichen Kennerschaft in Rom aber kommt es für die Erklärung der Stellung, welche die griechische Kunst in Rom in unserer Periode einnahm, sehr wesentlich an.

Wenden wir aber, bevor wir auf diesen Punkt näher eingehn, noch einen Augenblick unsere Aufmerksamkeit auf die Geschichte des Wachsthums des römischen Kunstbesitzes zurück, so erscheinen in derselben bis auf die römische Kaiserzeit als die wichtigsten Daten zuerst die attalische Erbschaft Roms (oben S. 147) im Jahre 133 (Ol. 161, 3), durch welche ausser mannigfaltigen Kostbarkeiten wahrscheinlich auch Kunstwerke, vielleicht die Elfenbeinthüren nach Rom kamen, die später den palatinischen Apollotempel schmückten, und möglicherweise ebenfalls die Schlachtgruppen, zu denen die Gallierdarstellungen gehörten, die uns im ersten Capitel des fünften Buches beschäftigt haben. Ein späterer Erwerb dieser Schätze ist freilich ebenfalls möglich. Von gewaltsamen Aneignungen von Kunstwerken fehlen uns für die nächsten Zeiten die genaueren Angaben, aber es kann nicht zweifelhaft sein, dass Sullas Eroberung Athens und seine Plünderung der Tempelschätze von Delphi, Olympia und Epidauros im zweiten mithradatischen Kriege (86 v. Chr.), obwohl uns Einzelangaben über die von Sulla erbeuteten Kunstwerke fehlen, deren eine nicht geringe Zahl nach Rom versetzte. Zugleich ist Sullas Feldzug in Asien gegen Mithradates deshalb wichtig, weil nach ausdrücklichem Zeugniss bei dem Aufenthalte in Kleinasien die Erkenntniss des Werthes kostbarer Kunstwerke und der Geschmack an solchen, verbunden mit der Sucht, sie zu besitzen, in die Legionen in ihrer Gesammtheit und in den gemeinen Mann kam, und dass seitdem das Plünderungssystem der Einzelnen und das Streben nach Privatbesitz von Kunstwerken beginnt. Unter den Sculpturen, welche Lucullus im dritten Kriege gegen Mithradates erwarb und im Jahre 68 im Triumphe aufführte, werden uns dagegen die Statue des Autolykos von Sthennis (oben S. 55) aus Sinope und diejenige des Apollon von Kalamis aus Apollonia am Pontos besonders angeführt, während durch Pompeius' endlichen Sieg über Mithradates im Jahre 61 besonders geschnittene Steine, Bilder aus Gold und andere Kostbarkeiten, von berühmten plastischen Werken aber auch ein Herakles des Myron nach Rom kam.

Von den römischen Kaisern sind es besonders drei, durch die und unter denen der Vorrath griechischer Kunstwerke in Rom ansehnlich vermehrt wurde, Augustus, Caligula und Nero. Es ist hier nicht der Ort, von den umfangreichen

Bauten der Kaiser, namentlich des Augustus und Nero zu reden, welche uns auch hier zunächst nur als die Aufstellungsorte griechischer Kunstwerke der älteren Zeit interessiren könnten; ohne deshalb auf diese Aufstellungsorte einzugehn und ohne die Liste der Werke namhafter Künstler, welche sich von dem Zuwachs des Denkmälerschatzes in Rom unter Augustus herstellen lässt, vollständig mitzutheilen, will ich versuchen, meinen Lesern eine Vorstellung von der Fülle dieses Schatzes zu geben, indem ich die bedeutendsten Bildwerke, die unter Augustus nach Rom kamen, hervorhebe. Ein flüchtiger Blick auf das Mitzutheilende zeigt ein entschiedenes Überwiegen der Monumente aus der zweiten Blüthenperiode der griechischen Plastik, jedoch fehlt es weder an Werken der früheren noch an solchen der späteren Zeit. Von archaischen Sculpturen sind vor allen die Werke der alten Meister von Chios, Bupalos und Athenis (Bd. 1, S. 81) zu nennen, mit denen nach Plinius alle Bauten des Augustus, namentlich aber der Giebel des palatinischen Apollotempels geschmückt waren; ihnen zunächst verdient ein Athenebild des Endoios (Bd. 1, S. 112) Erwähnung, das Augustus aus dem tegeatischen Tempel der Athene Alea wegnahm. Daran mögen sich die Statuen der Dioskuren von Hegias, dem Lehrer des Phidias (Bd. 1, S. 112) reihen, nächst welchen wir eine Zeusstatue Myron's und vier eherne Stiere desselben Meisters (Bd. 1, S. 169) hervorheben. Von Werken aus der ersten grossen Blüthezeit der Kunst können wir nur eine in den Bauten der Octavia aufgestellte Aphrodite des Phidias (Bd. 1, S. 203) nachweisen, doch wollen wir nicht vergessen, dass andere Monumente dieser Zeit bereits vor der augusteïschen Epoche in Rom sich befanden. Ganz besonders reichlich und ansehnlich ist die skopasisch-praxitelische Zeit vertreten, denn ausser der Gruppe der Niobe, welche Cn. Sosius nach Rom in oder an den von ihm erbauten Apollotempel versetzte, wird wahrscheinlich ebenfalls unter Augustus die grosse Achilleusgruppe von Skopas durch Cn. Domitius nach Rom gekommen sein, während Augustus selbst dieses Meisters Apollon Kitharödos unter dem Namen Apollo palatinus weihte (oben S. 12 f.), und Asinius Pollio in seiner reichen Sammlung dessen Kanephoren (oben S. 9) besass, und der Areskoloss und die erste nacktgebildete Aphrodite schon seit dem Jahre 136 v. Chr. durch Brutus Callaecus sich in Rom befanden. Praxiteles ist durch eine Erosstatue und durch die Gruppe der Silene, Mänaden, Thyaden und Karyatiden (oben S. 23) vertreten, sein Sohn Kephisodotos durch seine Leto, Aphrodite, Artemis und seinen Asklepios (oben S. 56), sein Schüler Papylos (oben S. 57) durch seinen Zeus xenios. Unter den Genossen des Skopas nennen wir voran Leochares, dessen donnernder Zeus (oben S. 51) auf dem Capitol geweiht war, sodann Timotheos, von dem eine Artemis im palatinischen Apollotempel neben dem Apollon des Skopas und der Leto des Kephisodotos stand. Manche andere minder bekannte Künstler dieser Zeit übergehend, heben wir nur noch Euphranor hervor, dessen Leto (oben S. 60) den Concordientempel schmückte, Sthennis, von dem sich in demselben Tempel die Gruppe des Zeus mit Demeter und Athene (oben S. 55) befand, Lysippos, dessen Apoxyomenos (oben S. 80, Fig. 75) Marcus Agrippa öffentlich aufstellte, und seinen Schüler Eutychides, dessen Dionysos (oben S. 90) sich unter den Monumenten des Asinius Pollio befand. Unter diesen war denn endlich als vielleicht das jüngste plastische Werk früherer Zeit und als Vertreterin der zuletzt besprochenen Periode der griechischen Plastik die Gruppe des farnesischen Stieres aufgestellt.

Wenn wir über den Zuwachs der Monumente in Rom unter Augustus, wie das vorstehende noch sehr unvollständige Verzeichniss beweist, Manches im Einzelnen wissen, so sind wir über die Vermehrung des griechischen Denkmälerschatzes durch Caligula und Nero nur ganz im Allgemeinen unterrichtet. Caligula, der übrigens in Rom selbst in barbarischer Weise gegen griechische Statuen verfuhr, denen er die Köpfe abschlagen und durch sein eigenes liebenswürdiges Porträt ersetzen liess, sandte den Memmius Regulus nach Griechenland mit dem Befehle, die besten Statuen aus allen Städten nach Rom zu führen, und wenngleich wir nur erfahren, dass der Abgesandte in der That eine grosse Menge plastischer Werke nach Rom abgehn liess, die der Kaiser in seine Villen vertheilte, so lässt uns doch die Nachricht, dass sich unter diesen Praxiteles' thespischer Eros befand, und die andere, dass man selbst den, freilich als unausführbar aufgegebenen, Versuch machte, den olympischen Zeus des Phidias zu rauben, ahnen, wie Vorzügliches damals nach Rom gekommen sein mag. Ähnliches wie von Caligula erfahren wir von Nero, der ebenfalls Vieles zerstörte, theils durch den grossen Brand Roms, theils in einem Anfall lächerlicher Eifersucht gegen frühere Sieger in den grossen Spielen Griechenlands, in welchem er eine Menge Ehrenstatuen zerschlagen liess, der aber in ähnlicher Weise wie Caligula durch Abgesandte, Akratos und Secundus Carinus, in den Städten Griechenlands und Kleinasiens Kunstwerke in Masse wegnehmen liess, welche er zur Ausschmückung seiner Neubauten, namentlich seines „goldenen Hauses“ verwandte. Einen Masstab für die Zahl der durch Nero nach Rom versetzten Kunstwerke giebt, um Anderes zu übergehn, die Notiz, dass er allein aus Delphi 500 eherne Götterbilder und Siegerstatuen wegnehmen liess.

Doch genug dieser Nachrichten über die in Rom aufgehäuften Kunstschätze, die ich selbst nicht so weit, wie es geschehn ist, im Einzelnen mitgetheilt haben würde, wenn nicht einige Kenntniss der in Rom hauptsächlich vertretenen kunstgeschichtlichen Epochen zur vollen Würdigung der Betrachtungen erforderlich schiene, in die wir jetzt einzutreten haben. Es handelt sich nämlich um die Fragen, welches zunächst für Rom und welches in weiterer Consequenz für die in Rom und für Rom thätige griechische Kunst die Folgen dieser massenhaften Verpflanzung der griechischen Kunstwerke in die Welthauptstadt waren.

Die voran zu nennende Folge für Rom war das Erwachen der Liebhaberei an Kunst und Kunstwerken. Diese bald nach den ersten grossen Erwerbungen erwachende, mit dem Wachsen der Kunstschätze zunehmende, schon in verhältnissmässig früher Zeit nicht auf die hervorragend Gebildeten beschränkte, sondern tief in alle Schichten des römischen Volkes eingedrungene, vielfach sehr lebhafte Kunstliebhaberei der Römer ist eine so unzweifelhaft theils durch zahlreiche Schriftstellen, theils durch das Vorhandensein der unzählbaren Kunstwerke in Rom documentirte Thatsache, dass sie selbst derjenige nicht läugnen kann, der sie einzig aus der Ostentation pecuniärer Allmacht oder der Alterthümelei ableitet und das Vorhandengewesensein eines tiefer gehenden Kunstsinns im römischen Volke läugnet. Zweifelhaft kann nur scheinen, ob diese lebhafte, hie und da zum Enthusiasmus gesteigerte Kunstliebhaberei erst durch den Besitz der griechischen Kunstwerke geweckt, oder ob sie das Streben nach deren Erwerb und diesen Erwerb selbst veranlasst habe; bei näherer Einsicht aber in die Berichte der Alten über die Geschichte eben dieser An-

sammlung der Kunstwerke stellt sich heraus, dass Beides Hand in Hand ging, dass jedoch die frühesten Erwerbungen von Kunstwerken sich nicht aus einer bestehenden Kunstliebhaberei ableiten lassen, sondern dass sie zunächst Besitzergreifung feindlichen Eigenthums waren und der thatsächliche Anlass der Entzündung der Liebhaberei wurden, welche denn wiederum ihrerseits die Lust am Besitz und das Verlangen nach dem Besitze von Kunstwerken und aus diesem heraus neue Erwerbungen veranlasste, wie dies im Vorhergehenden auch bereits angedeutet worden ist. Wenngleich wir also nicht gesonnen sind, dem römischen Volk einen angeborenen, primitiven Kunstsinn zuzusprechen, wobei wir mit verschiedenen Thatsachen in Widerspruch stehn würden, so sind wir doch wenig bedenklich zu behaupten, dass in den Zeiten, in denen die griechischen Kunstwerke sich in Rom sammelten, sich an diesen neben der Liebhaberei, die auf der blossen Lust am Besitz beruhen kann, ein wirklicher und nicht verächtlicher Kunstsinn ausgebildet habe. Wir stützen uns hierbei auf eine vortreffliche Arbeit C. F. Hermann's über dies Thema[4]), eine Arbeit, in der schwerlich ein wesentlicher Gesichtspunkt unberücksichtigt geblieben ist und die wir in allen ihren Hauptresultaten unterschreiben. Auf diese Arbeit müssen wir denn auch unsere Leser in Betreff mannigfaltigen und interessanten Details verweisen, während wir unseren Zwecken gemäss das Verhalten der Römer gegenüber den griechischen Kunstwerken in allgemeineren Zügen zu charakterisiren haben.

Zunächst wird es nicht überflüssig sein, die hohe Steigerung der Liebhaberei für Kunstwerke und daneben die ausgezeichnete Schätzung derselben in einigen charakteristischen Beispielen nachzuweisen. Von der Ausdehnung, ja von der Allgemeinheit des Sammeleifers schweigen wir, denn wir brauchen dieselbe als eine allgemein bekannte und anerkannte Thatsache nicht zu beweisen; nur im Vorbeigehn erwähnen wir sodann die zum Theil enormen Preise, welche reiche Liebhaber für griechische Kunstwerke bezahlten, und die wenigstens das Eine beweisen, dass man es in Rom nicht scheute, seiner Kunstliebhaberei auch Opfer zu bringen; mit desto grösserem Nachdruck aber glauben wir auf die Werthschätzung der Kunstwerke hinweisen zu müssen. Für hohe Würdigung von Seiten des Staates ist es ein gewiss nicht geringes Zeugniss, dass die Aufseher über öffentlich aufgestellte Kunstwerke für dieselben mit dem Leben bürgen mussten. Dies wird uns z. B. in Betreff eines ehernen, eine Wunde beleckenden, und mit höchster Naturtreue dargestellten Hundes überliefert, welcher in der Cella des Junotempels auf dem Capitol aufbewahrt wurde, und Gleiches gilt von zweien Erzgruppen unbekannter griechischer Meister, welche in der Säpta des Campus Martius standen und Cheiron mit Achilleus und Pan mit Olympos darstellten. Was Einzelne anlangt, so sind Beispiele genug bekannt, dass sich Besitzer von Kunstwerken von ihren geliebten Schätzen nie trennten und sie selbst auf Feldzügen mit sich nahmen, so M. Brutus, Cäsar's Mörder eine Knabenstatue von Strongylion, so C. Cestius eine nicht näher bezeichnete Statue, so Sulla eine kleine Statue des Herakles; so schleppte selbst Nero eine Amazonenstatue von Strongylion mit sich herum, so liess auch Tiberius nicht eher nach, bis er Lysippos' Apoxyomenos in sein Schlafzimmer versetzt hatte, und was der Beispiele der Art mehr ist, die freilich nicht alle, aber doch zum Theil für reine Kunstliebe beweisen. Aber nicht allein auf dem Besitze der Kunstwerke beruhte und nicht auf ihn beschränkte sich die Werth-

schätzung; denn wenn wir lesen, dass, nachdem Tiberius den von M. Agrippa öffentlich aufgestellten lysippischen Apoxyomenos in seine Gemächer versetzt hatte, das Volk im Theater von dem Kaiser, von einem Tiberius, mit solcher Heftigkeit die Zurückgabe der Statue an die Öffentlichkeit forderte, dass dieser endlich nachgeben musste, so ist dies ein von keinem Verdacht habsüchtiger oder besitzseliger Nebentendenz gefärbtes Beispiel wahrhaft hoher Kunstschätzung. Und wenn uns berichtet wird, dass man schon zu Ciceros Zeit wie auch später nicht selten weite Reisen, auch gefahrvolle Seereisen unternahm, nur um berühmte Kunstwerke zu sehn, wie z. B. Praxiteles' knidische Aphrodite und seinen thespischen Eros, aber auch andere, so ist das ein Zeugniss für einen Kunstenthusiasmus, der unter uns, so kunstsinnig wir uns fühlen und dünken mögen, keineswegs allgemein, und der um so höher anzuschlagen ist, je weniger die damaligen Reisen von der Bequemlichkeit und Schnelligkeit der heutigen besassen. Denn selbst wenn man diesen Kunstenthusiasmus als Ostentation und Mode betrachtet, so darf man nicht vergessen, dass eine solche Mode sich nur da bilden kann, wo ein Grund wahren Kunstsinns vorhanden ist. Übrigens sind wir für die Kunstliebe der Römer nicht auf diese einzelnen, wenngleich laut redenden Zeugnisse beschränkt, vielmehr begegnen uns die Belege für eine nicht gemeine Kenntniss und eine warme Bewunderung der Kunst auch in der Litteratur bei Dichtern und Prosaschriftstellern so zahlreich, dass wir sie nicht alle aufführen können, und ihnen reihen sich als Zeugnisse für die Kunstliebe des grossen Publicums nicht wenige Schriftstellen an, welche diese Liebe zur Kunst deshalb tadeln, weil sie nach ihrer Ansicht das Volk von wichtigeren und nothwendigeren Interessen ableitete und für diese gleichgiltig machte.

Aber nicht blos Liebhaberei, Schätzung und Bewunderung der Kunst entzündete sich in Rom an den daselbst vereinigten Schätzen, sondern, und dies ist für die Stellung, welche den griechischen Künstlern in Rom angewiesen wurde, von ganz besonderer Bedeutung, auch das Streben nach Kennerschaft entwickelte sich unter den Besitzern von Kunstwerken und den Gebildeten und zum Theil eine wirkliche nicht verächtliche Kennerschaft, welche freilich im damaligen Rom ein seichtes Halbwissen oder ein Prunken und Ostentiren mit unbegründeten und deshalb von Händlern und Fälschern weidlich ausgebeuteten Ansprüchen auf Kennerschaft so wenig ausschloss, wie sie dies zu irgend einer Zeit vermocht hat. Die römische Kunstkennerschaft, welche sich allmälig ausbildete und festsetzte, nicht ohne theils durch ihre Ansprüche, theils durch den überschwänglichen Eifer ihrer Studien ernste Opposition zu finden und herbem Spotte zu begegnen, offenbart sich theils als technisches Verständniss, theils, und zwar in überwiegendem Masse, als kunsthistorisches Wissen, oder als das Streben nach einem solchen. Die Namen der Meister griechischer Plastik waren nicht nur unter den „intelligentes", wie sich die Kenner im Gegensatze zu den als Idioten bezeichneten Nichtkennern nannten, durchaus bekannt und populär, sondern sie waren dies in weiten Kreisen der Gebildeten wie aus ihrer nicht seltenen meistens beispielsweisen Erwähnung bei Dichtern und Prosaikern hervorgeht; und zwar nicht allein die Namen eines Phidias, Polyklet, Myron, Praxiteles, Lysippos, sondern auch diejenigen eines Alkamenes, Phradmon und Ageladas, Demetrios und anderer weniger hervorragender Künstler treten uns in solchen gelegentlichen und beispielsweisen Citationen als bekannt entgegen. An die Kenntniss dieser Namen

knüpfen sich die Studien über den Kunstcharakter und die Stileigenthümlichkeiten dieser Künstler, und die römischen Kunstkenner strebten nach der Fähigkeit, den Meister eines Werkes aus den Stileigenthümlichkeiten zu erkennen, und wie Statius von Nonius Vindex, dem Besitzer des lysippischen Herakles epitrapezios sagt: Kunstwerke ohne Künstlerinschrift dem Meister nach richtig zu bestimmen (et non inscriptis auctorem reddere signis).

Nun ist es in Hinsicht auf die Aufgaben, welche der nach Rom übergesiedelten und für Rom arbeitenden griechischen Kunst erwuchsen, von der grössten Wichtigkeit festzustellen, auf welche Classen von Monumenten, namentlich aber auf die Werke welcher kunstgeschichtlichen Epochen sich ganz besonders die Liebhaberei der Römer und die Schätzung der römischen Kenner concentrirte. Bei der Forschung über diesen Punkt ist es von Bedeutung sich zu erinnern, die Werke welcher Meister und Perioden in überwiegender Zahl in Rom vertreten waren, denn es versteht sich ganz von selbst, dass der in Rom im öffentlichen und Privatbesitz aufgehäufte Denkmälervorrath der Liebhaberei und dem Kunstsinn wesentlich seine Richtung bestimmte. Ein Rückblick auf die Geschichte der römischen Kunsterwerbungen zeigt uns nun, dass in der Zeit bis auf die ersten Kaiser neben Denkmälern der archaischen Kunstübung fast ausschliesslich Kunstwerke aus den beiden grossen Blütheperioden der griechischen Kunst, namentlich aber wieder solche aus der skopasich-praxitelisch-lysippischen Zeit in Rom angesammelt waren, während die phidiassisch-polykletische Zeit, schon weil die grossen Hauptwerke derselben, die Goldelfenbeinkolosse nicht versetzt werden konnten, verhältnissmässig weniger zahlreich und durch weniger hervorragende Leistungen und die Kunst der hellenistischen Epoche nur durch einzelne Werke in Rom vertreten war. Die Consequenzen dieser Thatsache für die vorwiegende Richtung des römischen Kunstgeschmackes liegen in schriftlichen Zeugnissen klar zu Tage; neben einer nicht blos bei Augustus und später bei Hadrian, sondern auch in weiteren Kreisen des römischen Publicums hervortretenden, zum Theil, aber gewiss nicht durchaus affectirten Liebhaberei für die archaische Kunst concentrirt sich in der früheren Zeit, bis über die ersten Kaiser hinaus, die Schätzung fast ganz auf die Schöpfungen der beiden Perioden der höchsten Kunstentwickelung. Aber in noch ungleich höherem Masse als in den Schriften der Römer treten uns diese Consequenzen aus den in Rom entstandenen Kunstwerken selbst entgegen, „das römische Kunstbedürfniss, sagt Hermann, verhielt sich gegen die Stoffe gleichgiltiger (dies ist freilich nur in sofern wahr, als Rom den Künstlern weniger neue Stoffe bot), verlangte dagegen den Formenadel und die Eleganz der Höhezeit, an deren Werken es zunächst erwacht und gebildet worden war.“ Und gleichwie der Besitz von Werken eines Phidias, Polyklet, Myron, Praxiteles und Lysippos das Ziel des Strebens der römischen Kunstliebhaber war, so ist es bezeugt, dass sich die nachahmende Fälschung ganz besonders an die Schöpfungen dieser Meister hielt, so besitzen wir unter den auf uns gekommenen Kunstwerken der römischen Perioden massenhafte Beweise für den Satz, dass die Schöpfungen der beiden Blütheperioden der griechischen Kunst als Vorbilder und als Normen die Kunstproduction in Rom, namentlich aber diejenige der früheren Zeiten, anregten, bestimmten und regelten, während in den späteren, namentlich nachdem die tyrannische und prunkende Kaiserherrschaft ähnliche Grundlagen der Kunstproduction

geschaffen hatte, wie sie an den Diadochenhöfen vorhanden waren, die mehr und mehr hervortretende eigenthümlich römische Kunst sich den Vorbildern aus der makedonisch-hellenistischen Zeit anschliesst. Obwohl dieser Satz durch alles Vorhergehende logisch begründet erscheinen wird, so sind wir doch nicht gewillt, ihn ohne thatsächliche und historische Begründung zu lassen; im Gegentheil wird unsere ganze Darstellung der griechischen Kunst unter römischer Herrschaft auf das Streben gegründet sein, für diesen Satz die geschichtlichen Beweise zu liefern. Wir mussten denselben aber hier im Voraus aussprechen, weil er den festen Halt und den Masstab der Betrachtung und Beurteilung der Leistungen der griechischen Kunst in dieser Periode ihres Nachlebens enthält und darbietet, weil er sowohl dasjenige erklärt, was an den Werken dieser Zeit löblich und bewunderungswerth ist, wie er auch begreiflich macht, dass der Kunst bei aller technischen Meisterschaft, bei allem erfolgreichen Streben nach dem Adel und der reinen Schönheit der Form dennoch die Frische der Originalität abging, ja dass ihr fast die Möglichkeit der Originalität entzogen war. Denn wenn Hermann mit Recht hervorhebt, dass die griechische Kunst in Rom „unter dem Einflusse und vor den Augen eines Publicums von Kunstverständigen geübt ward, die, ohne selbst ausübende Künstler zu sein, doch Urteil und Auswahl genug besassen, um die Kunst wenigstens äusserlich auf dem Niveau der ererbten Schönheit und Würde zu erhalten", so folgt hieraus, dass dieses Publicum, und zwar um so mehr, je mehr es ein Publicum von Kennern war, oder je mehr Kenner es unter sich zählte, den Masstab zur Würdigung neuer Leistungen nicht aus einem eigenen, eingeborenen, genialen Gefühl für die Kunst, nicht aus einem natürlichen und originellen mit dem Leben selbst wie in Griechenland zusammenhangenden Kunstbedürfniss entnahm, sondern aus dem, was als musterhaft und meisterhaft auf dem Wege historischer und technischer Studien erkannt worden war. So durchaus fähig uns das römische Publicum erscheinen muss, eine neue Leistung der Kunst zu würdigen, welche sich wetteifernd an ein Muster der classischen Entwickelungszeit anlehnt, so wenig befähigt und geneigt stellt es sich uns dar, eine neue, über die classischen Vorbilder hinausstrebende, diesen widersprechende Schöpfung zu schätzen und ein auf neue Entwickelung bewusst gerichtetes Streben zu befördern.

Was endlich die Perioden der griechischen Kunst in Rom bis zur Verfallzeit anlangt, so können wir ihrer höchstens zwei unterscheiden, eine frühere, welche die letzten Zeiten der Republik und die ersten des Kaiserthums umfasst, und eine zweite der Kaiserherrschaft bis auf Hadrian. In der ersteren Epoche kann von einer eigentlich römischen Kunst noch so gut wie gar nicht die Rede sein, die griechische Kunst waltet innerhalb der oben bezeichneten, durch den Geschmack des römischen Publicums gezogenen Grenzen unbehindert und unbeschränkt, und ihre Aufgaben sind von den ihr im Vaterlande früher gestellten, nicht grundsätzlich oder wesentlich verschieden. Erst mit der Befestigung der Kaiserherrschaft beginnt sich eine eigenthümlich römische Kunst zu entwickeln, welche je länger desto mehr an Boden und Ausdehnung gewinnt, in Folge dessen auch der Charakter der Aufgaben wesentlich alterirt wird, welche der jetzt durchaus abhängig gewordenen Kunst gestellt werden. Die Porträtbildnerei, das historisch-realistisch Monumentale und die Decorationspracht bilden die Grundlage der zur Massenproduction im grössten Masstabe gezwungenen Kunst,

und auf dieser stehn sieben Achtel aller Denkmäler, die wir aus der Zeit der Römerherrschaft besitzen, und die wir oft genug dadurch missverstehn und unrichtig würdigen, dass wir sie als selbständige Schöpfungen betrachten, anstatt sie als das zu fassen, was sie in ihrer Mehrzahl sind, Decorationsarbeiten und Producte eines routinirten Kunsthandwerkes. Die näheren Belege hierfür werden wir im Schlusscapitel dieses Buches beibringen, hier muss nur schliesslich noch hervorgehoben werden, dass eben vermöge der nie hoch genug anzuschlagenden Routine und der sich aus der früheren besseren Zeit vererbenden Tradition das griechisch-römische Kunsthandwerk sich Jahrhunderte lang so ziemlich auf derselben Höhe zu halten vermag, und zwar so, dass, wenngleich wir bei genauerer Kritik der Monumente vielleicht im Stande sind, ein Werk der augusteïschen Zeit von einem solchen aus der Zeit Hadrian's zu unterscheiden, dennoch zu einer Unterscheidung zweier Perioden innerhalb dieses Zeitraums nicht die geringste Nöthigung vorliegt, eben so wenig, wie wir uns veranlasst finden können, die beiden oben bezeichneten Abschnitte des Nachlebens der griechischen Kunst in Rom als solche getrennt zu behandeln, da die Übergänge von dem einen in den andern durchaus allmälig sind. In Allem, was die griechisch-römische Kunst — und auf diese mit Ausschluss der eigentlich römischen haben wir unser Hauptaugenmerk zu richten — zwischen der Zeit ihrer Übersiedelung nach Rom und derjenigen Hadrian's hervorbrachte, ist wohl eine Abstufung vom Besseren zum Schlechteren, nicht aber irgend ein specifischer Unterschied nachweisbar. Erst nach Hadrian beginnt der eigentliche Verfall der Kunst, auch im Formellen und Technischen, welcher dann mit raschen und leicht sichtbaren Schritten dem völligen Untergange entgegenführt, dessen Geschichte wir uns in dem letzten Buche unserer Betrachtungen zu vergegenwärtigen haben werden. Dieses sechste Buch aber sei dem Nachleben der griechischen Kunst in Rom und unter römischer Herrschaft und einer Übersicht der römischen durch die griechische gebildeten Kunst von der 156. Olympiade bis auf Hadrian gewidmet.

ERSTES CAPITEL.

Die Künstler der 156. Olympiade und die Übersiedelung der griechischen Kunst nach Rom; die neuattische Kunst.

„In der 156. Olympiade, sagt Plinius, erhob sich die Kunst auf's Neue; damals lebten die, freilich den früheren untergeordneten jedoch als tüchtig anerkannten Künstler: Antäos, Kallistratos, Polykles der Athener, Kallixenos, Pythokles, Pythias, Timokles[5]." Ich habe schon in der Einleitung darauf hingewiesen, dass ich mit Brunn das plinianische Datum Ol. 156 auf den Zeitpunkt beziehe, in welchem aller Wahrscheinlichkeit nach der Einfluss der griechischen Kunst in Rom zur unbedingten Herrschaft gelangte und dass der Aufschwung der Kunst um diese Zeit von ihrer Übersiedelung nach Rom und von der Förderung abzuleiten sei, welche ihr von Rom aus zu Theil wurde. Die Zahl der in Rom angesammelten griechischen

15*

Kunstwerke war um diese Zeit schon beträchtlich angewachsen; Marcellus' Triumph über Syrakus fällt mehr als ein halbes Jahrhundert früher, und ebenso war in Rom bereits Alles aufgestellt, was aus der capuanischen Beute des Fulvius Flaccus, aus der tarentinischen des Fabius Maximus, aus der griechischen des Quintius Flaminius, aus der ambrakischen des Fulvius Nobilior, was aus den Triumphen des L. Scipio und des Ämilius, ja auch das, was aus Mummius' Eroberung Korinths stammte. In diese Zeit aber fallen nun die ersten von griechischen Architekten aufgeführten Bauten in Rom, nicht allein die verschiedenen Tempel, welche die Porticus des Metellus (später Porticus der Octavia genannt) vereinigte, sondern wenig später (614 d. Stadt, 140 v. Chr.) auch der Marstempel des Brutus Callăcus, in welchem der Ares und die Aphrodite des Skopas aufgestellt wurden, beide Bauten besorgt von dem Architekten Hermodoros. Da wir nun wissen, dass von den oben aus Plinius genannten Künstlern der 156. Olympiade Polykles der Athener die Statue des Jupiter in dem metellischen Jupitertempel, und eine im metellischen Gebäudecomplex aufgestellte Junostatue verfertigte, so ist es eine fast unvermeidliche Annahme, dass dieser Polykles im Solde und Auftrage des Metellus arbeitete; da ferner an der genannten Jupiterstatue neben Polykles ein Künstler Dionysios thätig war, so lernen wir hier einen zweiten von Metellus nach Rom gezogenen oder in Rom beschäftigten griechischen Bildner kennen; weiter aber kennen wir einen Bildner Timarchides als Vater des eben genannten Dionysios und wissen, dass von ihm eine Statue des Apollo mit der Kithara in der Porticus des Metellus war, wir können mithin nicht zweifeln, dass auch dieser Künstler zu der Genossenschaft der für Metellus beschäftigten Künstler gehörte, zu der endlich noch mit Wahrscheinlichkeit der Rhodier Philiskos zu rechnen sein wird, der Verfertiger mehrer an demselben Orte aufgestellten Statuen. Obgleich wir demnach von den bei Plinius aus der 156. Olympiade datirten, im Übrigen völlig oder fast unbekannten Künstlern nur den einen Polykles mit Überzeugung als in Rom für Metellus arbeitend nachweisen können, so sind wir doch im Stande aus anderen Quellen mit eben so gutem Rechte noch Dionysios, Timarchides und Philiskos dieser für Metellus beschäftigten Künstlergruppe beizurechnen, welche noch dadurch um zwei Glieder verstärkt wird, dass uns ein jüngerer Timarchides und ein Künstler Timokles als die, so viel wir wissen, ständig zusammen arbeitenden Söhne des Polykles bezeugt werden, deren uns bekannte Werke freilich in Griechenland standen, die aber möglicherweise ebenfalls mit ihrem Vater und ihrem Ohm, dem älteren Timarchides (denn dies Verwandtschaftsverhältniss ist wahrscheinlich) eine Zeit lang in Rom thätig gewesen sind. Gleiches von den andern Künstlern der 156. Olympiade anzunehmen liegt nahe, lässt sich aber freilich nicht beweisen; wenngleich wir deshalb aber auch auf diese Annahme verzichten, so bleibt immerhin ein ansehnliches Künstlercontingent aus verschiedenen Gegenden Griechenlands übrig, als dasjenige, welches zuerst die griechische Kunst selbständig nach Rom verpflanzte und den Reigen derjenigen Künstler eröffnete, welche in Rom und für Rom arbeitend die Werke hervorbrachten, welche auch uns einen neuen Aufschwung der griechischen Kunst unter römischem Schutze vor die Augen stellen.

Ehe wir uns zu diesen Werken wenden, die eine näher eingehende Besprechung erfordern, sind über die eben genannten Künstler noch einige für den Charakter der Kunst in dieser Periode nicht ganz unwichtige Notizen nachzutragen. Von Po-

lykles, den Pausanias Schüler eines uns unbekannten Stadieus nennt, führt Plinius ausser den im Obigen berührten, näher jedoch nicht bekannten Statuen lobend diejenige eines Hermaphroditen an. Die Hermaphroditen, welche aus dem orientalischen, besonders auf Kypros vertretenen Cult der Aphrodite hervorgegangen sind und ihrem Begriffe nach die Verschmelzung der zeugenden mit der empfangenden Seite der Natur in ein zweigeschlechtiges Einzelwesen darstellen, sind in der bildenden Kunst fast gänzlich von aller mythischen und Cultusgrundlage abgelöst und als phantastische Zwitterwesen behandelt worden, in deren Darstellung es die Hauptaufgabe war, die Formen des männlichen mit denen des weiblichen Körpers in ein neues und unerhörtes, dennoch aber natürlich oder naturmöglich scheinendes Ganze zu verschmelzen[6]). Diese Aufgabe, eine rein künstlerische, ist in nicht wenigen erhaltenen Sculpturen mit grösserer oder geringerer Meisterschaft gelöst; wir sehn den Hermaphroditen im unruhigen Schlafe liegend, wir finden ihn stehend dargestellt und wie träumerisch versenkt in sein räthselhaftes Wesen, oder von Eroten umspielt und bedient, oder von Satyrn frech angegriffen. Da nun von keinem früheren Künstler eine solche Bildung erwähnt wird, hat man Polykles zu ihrem Erfinder gemacht, wobei man nur wieder darüber stritt, ob unser Polykles aus der 156. oder ein älterer in der 102. Olympiade lebender, von dem wir eine Statue des Alkibiades kennen, zu verstehn sei. An sich aber nöthigt uns die Angabe des Plinius, Polykles habe einen schönen Hermaphroditen gemacht, überhaupt nicht dazu, ihm, dem einen oder dem anderen, die Erfindung oder kanonische Fixirung dieses Typus zuzuschreiben; und wenn gegen die Annahme, es sei hier der ältere Polykles zu verstehn, mit Recht geltend gemacht worden ist, es sei unwahrscheinlich, dass diese üppige, und, füge ich hinzu, nicht nur üppige, sondern sinnlich und pathetisch raffinirte Bildung vor der vollen Entwickelung der skopasisch-praxitelischen Kunst geschaffen worden, so muss gegen die Annahme, der jüngere Polykles sei deren Erfinder, besonders deren Neuheit und der Umstand betont werden, dass kaum anzunehmen ist, die nach allen Seiten und im weitesten Umfange in diesen sinnlich pathetischen Gegenständen erfindsame Periode der jüngeren attischen Schule sei an einem künstlerisch so günstigen und ausgiebigen Vorwurfe vorübergegangen. Um es kurz zu sagen, ich glaube überhaupt nicht daran, dass Polykles, weder der eine noch der andere den Typus des Hermaphroditen zuerst durchgebildet und kanonisch fixirt habe, sondern ich suche seine Ausbildung im Kreise der von Praxiteles ausgegangenen Kunst; auch habe ich schon früher (S. 56) darauf hingewiesen, dass uns möglicherweise in der mehrfach wiederholten Gruppe eines mit einem Satyr ringenden Hermaphroditen das berühmte Symplegma des jüngeren Kephisodotos überliefert sei. Irre ich hierin nicht, so würde die von Plinius gerühmte Statue dem jüngeren Polykles zuzuweisen sein, der aber vermöge derselben nicht auf den Ruhm des Erfinders Anspruch erhielte, sondern in ihr wie in seinen anderen Werken nur als begabter Wiederholer eines früher erfundenen Typus erscheint. Denn seine anderen Werke, nämlich ausser den angeführten Statuen ein Herakles und vielleicht eine Musengruppe[7]) können schon vermöge ihrer Gegenstände schwerlich als wesentlich neu erfunden gelten.

Von seinem Mitarbeiter an der Junostatue Dionysios sowie von dessen Vater dem älteren Timarchides kennen wir keine als die oben angeführten Werke, und von den

beiden Söhnen des Polykles Timokles und Timarchides sind uns nur drei in Griechenland selbst aufgestellte Arbeiten bekannt, eine Siegerstatue, eine Statue des bärtigen Asklepios und eine solche der kampfbereiten Athene, deren Schild, charakteristisch genug für die Epoche, ausdrücklich als nach demjenigen der Parthenos des Phidias copirt, genannt wird. Etwas mehr wissen wir endlich von dem Rhodier Philiskos. Seine Werke waren in den Gebäuden der Porticus der Octavia, das Bild des Apollon in dem Tempel und eine Gruppe, Leto, Artemis, die neun Musen und Apollon, welcher letztere ausdrücklich von dem ersteren Bilde desselben Gottes unterschieden und als unbekleidet bezeichnet wird. So wie hier angegeben, sind die Werke des Philiskos zu scheiden und zusammenzuordnen, und es ist ein mehrfach wiederholter Irrthum, wenn man die Leto, Artemis und die Musen mit dem ersteren, als Tempelbild allein aufgestellten Apollon gruppirt[8]). Das auf den ersten Blick Anstössige der Verbindung eines unbekleideten Apollon mit Mutter und Schwester und mit den Musen verschwindet in Hinblick auf erhaltene Statuen des Gottes, die mit der umgehängten Kithara schreitend oder ruhig stehend und auf derselben spielend dargestellt sind[9]) und die füglich als Darstellung des Musenführers betrachtet werden können. Endlich wissen wir noch von einer Aphroditestatue des Philiskos, jedoch wird uns Nichts als deren Existenz berichtet.

Wenden wir uns nun zu denjenigen Künstlern und Werken, die für uns den Ruhm der neuattischen in Rom arbeiteten Kunstschule vertreten.

Ehe ich meine Leser mit den Namen und Werken dieser Künstler bekannt mache, muss ich bemerken, dass für keinen derselben eine directe und ausdrückliche Zeitbestimmung vorliegt, und dass ihrer mehre einzig und allein aus den mit Inschriften versehenen Werken selbst bekannt sind. Für einige Künstler lässt sich aus verschiedenen Umständen auf das Datum ihrer Wirksamkeit schliessen, bei anderen vermögen wir die Lebenszeit nur vermöge des paläographischen Charakters (der Buchstabenformen) der Inschriften zu bestimmen, und zwar, da dieser Charakter sich nicht in kleinen Zeiträumen etlicher Jahre, kaum der Jahrzehnte in sicher erkennbarer Weise ändert, immer nur ungefähr, d. h. höchstens innerhalb des Zeitraums eines Menschenalters. Im Allgemeinen jedoch dürfen wir annehmen, dass keiner dieser Künstler früher als in das letzte Jahrhundert v. Chr., und keiner später als in den Beginn der Kaiserherrschaft anzusetzen sei. Die Künstler nun, um die es sich handelt, und über die und deren Werke wir hier zunächst nur das Thatsächliche zusammenstellen, um über den Charakter ihrer Kunst im folgenden Capitel im Zusammenhange zu handeln, sind diese:

1. Apollonios, Nestor's Sohn von Athen, Meister des sogenannten Torso von Belvedere nach der Inschrift am Felsensitze dieser Statue[10]). Sein Name soll noch in zwei anderen Inschriften wiederkehren, jedoch ist die Angabe verdächtig, dagegen unterliegt es nur geringem Zweifel, dass sich die Nachricht über eine Goldelfenbeinstatue des Jupiter Capitolinus, welche ein Künstler Apollonios nach dem Brande des Tempels unter Sulla arbeitete, sich auf unsern Meister beziehe, der dann möglicherweise auch die uns in dem berühmten Torso im Vatican erhaltene Heraklesstatue in Sullas Auftrage verfertigte[11]). Die Zeit unseres Apollonios würde darnach etwa zwischen die Jahre 85 v. Chr. (Sulla stirbt 79 v. Chr.) und 60 v. Chr. (im Jahre 63 v. Chr. wird an dem neuen Tempel des capitolinischen Jupiter noch gebaut) fallen. Uns interessirt Apollonios ausser als einer der damaligen



Fig. 83. Der Torso von Belvedere von Apollonios Nestor's Sohn von Athen.

Wiederhersteller der Goldelfenbeinbildnerei, von der noch weiter unten die Rede sein wird, namentlich durch sein uns erhaltenes Werk, den berühmten Torso (von dem wir hierneben als Fig. 83. eine Zeichnung in doppelter Ansicht geben), der unter dem Papst Julian II. im Campo del Fiore gefunden wurde, wo das Theater des Pompejus stand, zu dessen plastischem Schmuck er einstmals gehört haben mag. Über die Bedeutung und die wahrscheinliche Restauration des Fragments ist von unsern tüchtigsten Auctoritäten Mancherlei geschrieben worden[12]), worüber, wenn auch in aller Kürze, zu berichten wir für unsere Pflicht halten. Nachdem nämlich Winkelmann in dem Torso, von dem er eine begeisterte Beschreibung giebt, einen in himmlischer Verklärung ruhenden Herakles erkannt, und nachdem Heyne denselben als eine Nachbildung des Herakles epitrapezios des Lysippos (oben S. 68) erklärt hatte, trat Visconti mit der hiervon abweichenden Annahme auf, Herakles sei hier mit einer weiblichen Figur (Visconti meinte Hebe) gruppirt gewesen und zwar wesentlich so, wie ihn eine Gemme mit dem Namen des Teukros in Florenz[13]) darstellt. Diese Ansicht fand lebhaften Anklang, Müller, Welcker und der französische Archäolog Raoul-Rochette stimmten ihr zu, und man stritt hauptsächlich nur noch um den Namen, welchen man der mit Herakles gruppirten weiblichen Figur beilegen sollte. Allein als der englische Bildhauer Flaxman im Jahre 1793 nach dieser Annahme ein Modell herzustellen suchte, stellten sich grosse Schwierigkeiten heraus, denen man nur durch die im höchsten Grade unwahrscheinliche Annahme begegnen konnte, die Gruppe habe in einer Nische gestanden, und eine gleiche Erfahrung machte bei ähnlichem Versuch im Jahre 1845, wie uns O. Müller und Hettner mittheilen[14]), der dänische Bildhauer Jerichau: „es war in der Gruppirung keine einzige Stellung (des lebenden Modells) möglich, welche nicht der in der Statue angegebenen Lage der Rückenmuskeln schnurstracks widersprochen hätte.“ Diese Thatsache allein genügt, um die Unrichtigkeit der ganzen Annahme darzuthun, ich verzichte daher darauf, die weiteren Gründe, welche ich vor Jahren gegen dieselbe entwickelt habe[15]), hier zu wiederholen, und will nur das Eine bemerken, dass die Gemme des Teukros um so weniger als Grundlage der Restauration des Torso gelten kann, je weniger sich aus ihr die unbearbeitete Stelle aussen am linken Schenkel des Torso erklärt, von der als dem unzweifelhaften Berührungspunkte eines fremden Gegenstandes die ganze Gruppenannahme ausgegangen ist; denn in der Gemme des Teukros steht das junge Weib dem Helden grade gegenüber, ohne den linken Schenkel desselben auch nur entfernt zu berühren. Als feststehend dürfen wir demnach betrachten, dass wir einen einsam ruhenden Herakles vor uns haben, wie Winkelmann und Heyne erklärten. Dass aber dieser ruhende Herakles ein verklärter, an Zeus' Mahle ruhender sei, wie Winkelmann glaubte, dem widerspricht der Felsensitz, der uns den irdischen Schauplatz verbürgt, und dass der rechte Arm der Statue über ihrem Haupte ruhte, wird durch die Lage der Musculatur widerlegt. Diese Lage der Musculatur lässt nach dem von Hettner mitgetheilten Urteil von Jerichau und dem bei dessen Versuchen ebenfalls anwesenden Cornelius nur eine Restauration zu. Neben dem linken Schenkel und an diesen angelehnt stand die Keule, auf welche der Held die linke Hand stützt, während er den Oberkörper nach rechts hinüberbiegt und in der rechten den Becher hält. Mit dieser letzteren Annahme, kann ich nicht übereinstimmen, wenigstens sehe ich nicht ein, welcher Umstand bei der einzig möglichen Lage des rechten Armes für das Halten eines

Bechers sprechen soll. Denn die einzig mögliche Lage des rechten Armes, über welche Hettner's Mittheilungen Nichts enthalten, ist die, dass dieser mit dem Unterarm auf dem rechten Oberschenkel auflag und dass sich der Held auf denselben leise stützte; dabei muss die Hand neben dem Knie herunterhangen, und ob sie in dieser Lage einen Becher hielt oder nicht, ist unnachweisbar und gleichgiltig. Unwahrscheinlich aber wird dieser völlig müssige Becher durch die ganze Situation der Statue, welche uns, lysippischen Motiven folgend, den von schwerer Arbeit ermattet ruhenden Helden zeigt. Wenn ich sage, lysippischen Motiven folgend, so denke ich an die oben S. 68 besprochenen, in Gemmennachbildungen, wenngleich nur ungenau überlieferten Statuen, nicht aber an den Epitrapezios des Lysippos, den Heyne annahm und an den wieder mehre Neuere denken. Denn der Epitrapezios, welchen der römische Dichter Statius in einem eigenen Gedichte beschreibt, stimmt nur in einigen ganz äusserlichen Punkten, wie dem löwenfellbedeckten Felsensitze, mit dem Torso überein, unterscheidet sich aber als der heitere Zecher, „der mit mildem und freudestrahlenden Antlitze zum Mittrinken aufforderte," von dem Torso im innersten Kern der Conception, und muss sich demgemäss auch in der bestimmenden Eigenthümlichkeit der Composition vom Torso unterschieden haben. Einen zum Mittrinken auffordernden, heiteren Zecher kann man sich nur aufgerichtet dasitzend, den Becher erhebend denken, während die mehr als alles Andere für die Bedeutung des Torso charakteristische vorübergebeugte Haltung derjenigen eines heiteren Zechers unbedingt und gradezu widerspricht.

Auf die im Vorstehenden nur flüchtig angedeutete Intention des Torso, wie ich sie erkenne und auf ihr Verhältniss zur Formgebung komme ich im folgenden Capitel zurück.

2. Ein anderer Apollonios, Sohn des Archias von Athen[17]), ist bekannt als Künstler einer in Herculaneum gefundenen Bronzebüste eines jugendlichen Mannes, den man ohne Grund für Augustus erklärt hat; in die Zeit dieses Kaisers gehört aber das Kunstwerk nach den Buchstabenformen der Inschrift; ob auch der Künstler damals lebte oder ob ein wenigstens zwei Jahrhunderte älterer Apollonios, der Sohn des Archias von Marathon gemeint sei, den uns eine in Athen gefundene Inschrift kennen lehrt[18]), so dass die Büste nur für spätere Copie nach diesem älteren Meister zu halten wäre, lässt sich nicht sicher entscheiden, obwohl es nicht grade sehr wahrscheinlich ist. Endlich kehrt der Name Apollonios ohne nähere Bezeichnung noch zweimal wieder, erstens als Inschrift eines jugendlichen Satyrn von grosser Schönheit in der Sammlung Egremont zu Petworth, der leider noch immer nicht publicirt ist, und zweitens an einer Apollonstatue von geringerer Arbeit, welche in den Ruinen von Hadrian's Villa bei Tivoli gefunden wurde. Ob beide Statuen von demselben Künstler sind, und ob dieser mit einem der beiden oben genannten gleichnamigen Meister oder mit beiden identisch sei, ist nicht zu entscheiden.

3. Kleomenes[19]). Einen Künstler Kleomenes, von dem sich in der Sammlung des Asinius Pollio Thespiadenstatuen befanden, nennt Plinius ohne nähere Angaben der Zeit und des Vaterlandes; am wahrscheinlichsten aber ist es, dass diese Statuen für Asinius Pollio, also unter Augustus gearbeitet worden sind, und danach ist es sehr wohl möglich, dass Kleomenes, der Sohn des Apollodoros von Athen, der Meister der berühmten mediceïschen Venus (unten Fig. 84), mit diesem bei

Plinius genannten identisch sei; denn wenngleich die heutige Inschrift der Venus überarbeitet, folglich aus ihren Buchstabenformen keine sichere Entscheidung möglich ist, so entspricht doch der Stil der Statue sonstigen Werken der augusteïschen Epoche und weil ferner

4. Kleomenes, der Sohn des Kleomenes von Athen, der Künstler der irrthümlich „Germanicus" genannten Statue im Louvre (siehe unten Fig. 85) füglich als der Sohn des Meisters der Venus gelten kann, während die Buchstabenformen der Inschrift auf die augusteïsche Zeit hinweisen, so wird es erlaubt sein, beide Kleomenes als Vater und Sohn aus eben dieser Zeit zu datiren und den Vater mit dem bei Plinius genannten Künstler für identisch zu halten. Da berichtet wird, dass die sogenannte mediceïsche Venus in der Porticus der Octavia gefunden worden sei, so liegt die Annahme nahe, sie habe ursprünglich zum Schmucke dieses Gebäudes gedient. Unberücksichtigt lassen müssen wir hier ein Altarrelief mit der Opferung der Iphigenia in Florenz, weil dessen einen Kleomenes als Künstler nennende Inschrift modern ist[20]). Da ich auf die künstlerische Würdigung der beiden verbürgten Werke der zwei Kleomenes im folgenden Capitel zurückkommen werde, so bemerke ich hier nur, dass der sogenannte Germanicus so gut wie unverletzt auf uns gekommen ist, während die Venus aus elf Stücken hat zusammengesetzt werden müssen und ihre Hände nebst einem Theil der Arme restaurirt sind.

5. Etwas älter als der erstere Kleomenes scheint ein Künstler C. Avianius Euander[21]) zu sein, den M. Antonius als Sclaven aus Alexandria nach Rom brachte, wo er in den Besitz des M. Ämilius Avianianus gekommen und von diesem frei gelassen zu sein scheint (daher sein römischer Name C. Avianius). Er war mit Cicero befreundet für welchen er Kunsteinkäufe besorgte, wird ferner von Horaz erwähnt und war unter Augustus als Restaurator thätig, wenigstens ergänzte er den Kopf der Artemis des Timotheos im palatinischen Apollotempel (oben S. 49). Der Scholiast zu Horaz giebt an, er sei Ciseleur und Bildhauer gewesen und habe viele schöne Werke gemacht, von denen wir aber nichts Näheres wissen. Dies ist dagegen der Fall bei den Werken des

6. Diogenes von Athen[22]), welcher nach Plinius' Angabe das Pantheon des Agrippa mit Karyatiden schmückte, die „wie wenig andere Werke geschätzt werden". Auch arbeitete er die Giebelbildwerke dieses Gebäudes, „welche nur wegen der Höhe des Ortes weniger berühmt sind." Hiernach steht das Datum des Künstlers, 27 v. Chr., fest. Von den Giebelbildwerken ist Nichts erhalten, von den Karyatiden aber sind wahrscheinlich zwei auf uns gekommen; die eine auch heute noch hoch geschätzte befindet sich im Braccio nuovo des Vatican, „die andere, welche sich bei aufmerksamer Betrachtung in allen Einzelheiten als das Seitenstück der ersteren ergiebt, steht, durchaus vernachlässigt und durch falsche Restauration unkenntlich gemacht, im Hofe des Palazzo Giustiniani (abgeb. Gall. Giust. 1, 124), in unmittelbarer Nähe des Pantheon, wodurch wenigstens die Vermuthung nahe gelegt wird, dass sie zu den einst in diesem Gebäude befindlichen gehöre" (Brunn). Auf eine Abbildung dieser Karyatiden glaubte ich um so mehr verzichten zu dürfen, je augenscheinlicher sie sich als genaue Copien derjenigen am Erechtheion (Band 1, Fig. 50 a, S. 276) zu erkennen geben.

7. Wiederum im Wesentlichen gleichzeitig ist Glykon von Athen[23]), dessen be-

rühmtestes Werk der sogenannte farnesische Herakles (unten Fig. 86) ist, dessen Name aber noch in etlichen Inschriften und an einer späten Copie der Heraklesstatue wiederkehrt. Dass diese selbst eine Nachahmung der Statue des in Ruhe stehenden Herakles von Lysippos sei, wird bewiesen durch die Inschrift einer schlechten Wiederholung der Statue im Palast Pitti in Florenz mit der schon oben (S. 68) mitgetheilten Inschrift **ΛΥΣΙΠΠΟΥ ΕΡΓΟΝ** (Werk des Lysippos).

8. Antiochos von Athen[24]) ist der Künstler einer Athenestatue in der Villa Ludovisi (unten Fig. 87), in deren Gewandfalte sein jetzt fragmentirter Name steht in Buchstabenformen, welche ebenfalls ungefähr auf diese Zeit hinweisen. Die Arme sind ergänzt, ob auch der Kopf nicht zu der Statue gehöre, ist zweifelhaft, nach Meyer und Brunn ist die Nase ergänzt, der Kopf demnach antik; modern dagegen ist ohne Zweifel der Helmbusch.

9. Kriton und Nikolaos von Athen[25]) nennen sich die Künstler einer in der Villa Albani befindlichen Karyatide, welche „nebst einer zweiten und dem Fragment einer dritten in der Vigna Strozzi hinter dem Grabe der Cäcilia Metella“ gefunden wurde und über die später noch ein Wort zu reden sein wird.

10. Salpion von Athen[26]) ist der Künstler des unter dem Namen „das Taufbecken von Gaëta“ bekannten bakchischen Marmorkraters mit Relief (unten Fig. 89), der nach den Buchstabenformen der Inschrift ebenfalls in diese Zeit gehört, und endlich ist

11. Sosibios von Athen[27]) der Künstler einer jetzt im Louvre befindlichen Marmoramphora mit ebenfalls bakchischem Relief von zum Theil archaistischen Formen (unten Fig. 88).

Ehe wir uns nach dieser Übersicht zu einer genaueren Betrachtung der im Vorstehenden ausgezeichneten Hauptwerke dieser in Rom arbeitenden attischen Künstler und zu deren Würdigung wenden, muss noch bemerkt werden, dass in der Zeit, von der wir reden, d. h. im letzten vorchristlichen Jahrhundert auch in Attika selbst und in einigen anderen Orten Griechenlands einheimische Künstler thätig waren. Von den Söhnen des Polykles habe ich gesprochen, unter den übrigen Künstlern, deren Namen wir wenigstens aus Inschriften kennen, und deren Liste aus Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 554 ff. zu wiederholen ich keinen Beruf fühle, sind die einzigen hervorragenden Eubulides und Eucheir, Vater und Sohn, zu denen nach einer Inschrift noch ein zweiter Eubulides, wahrscheinlich als Enkel des ersteren, zu rechnen sein wird. Eucheir nennt Pausanias als Künstler einer Marmorstatue des Hermes in Pheneos in Arkadien, und auch Plinius kennt von ihm eine Statue, deren Gegenstand sich schwer bestimmen lässt (digitis computans); ausserdem aber nennt er ihn unter den Künstlern, die Jäger, Bewaffnete, Betende und Opfernde gemacht haben. Interessanter ist ein umfangreiches Werk des älteren Eubulides, welches Pausanias im inneren Kerameikos zu Athen sah, und welches aus den Statuen des Zeus, der Athene Päonia, der Musen, der Mnemosyne und des Apollon bestand, und von Eubulides nicht allein gearbeitet, sondern auch geweiht war. Wenngleich wir über die Darstellung nichts Näheres wissen, mithin über ihren Werth zu urteilen ausser Stande sind, so bleibt die Thatsache, dass in dieser Zeit ein so figurenreiches Werk in Athen unternommen wurde, immerhin bemerkenswerth genug. Die Werke der anderen, aus Inschriften allein bekannten Künstler bieten,

soweit sich ihre Gegenstände (meistens Ehrenstatuen, zum Theil römischer Beamten) errathen lassen, kein so hervorstechendes Interesse dar, dass wir uns veranlasst sehn könnten, hier näher auf dieselben einzugehn. Wir wenden demnach unsere volle Aufmerksamkeit den erhaltenen Werken zu.

ZWEITES CAPITEL.

Die erhaltenen Werke und der Charakter der neuattischen Kunst.

Um den Charakter der neuattischen Kunst des letzten vorchristlichen Jahrhunderts allseitig gerecht zu beurteilen, fassen wir zuerst die von derselben dargestellten Gegenstände, sodann die Erfindung und endlich die Composition, Formgebung und Technik der Werke in's Auge.

Anlangend die Gegenstände der Darstellungen ist ein entschiedenes Überwiegen derjenigen, welche dem Idealgebiet angehören, unmöglich zu verkennen. Der blossen Zahl nach mögen allerdings die meisten attischen Künstler mit der Anfertigung von Ehrenstatuen beschäftigt gewesen sein; allein erstens ist zu bemerken, dass diese am wenigsten freie Wahl der Künstler voraussetzt, dass sie sich in einer Zeit, welche den Künstlern in Griechenland nur sehr geringe Beschäftigung und keine grossen Aufträge gab noch geben konnte, vielmehr als Mittel des Broderwerbs auffassen lässt, ähnlich wie im Grossen und Ganzen unsere Porträtmalerei, und zweitens ist es noch sehr fraglich, wie viele von den nur inschriftlich bekannten Bildnern auf den Namen von Künstlern im eigentlichen und höheren Sinne überhaupt Anspruch haben, und ob wir dieselben nicht ihrer Mehrzahl nach eher als Steinmetzen oder Erzarbeiter handwerksmässiger Art aufzufassen haben. Bei denjenigen Männern wenigstens, von denen die Kunstgeschichtschreibung Notiz genommen hat, ist die Verfertigung von Ehrenstatuen nur selten, wogegen die idealen Gegenstände, namentlich die Darstellungen von Göttern und halbgöttlichen Wesen unbedingt in den Vordergrund treten, und zwar so, dass wir eine nicht unansehnliche Reihe derselben aufzählen könnten, die mit den Jupiterstatuen des Polykles und Apollonios beginnt und, Statuen der Juno, des Apollo, der Latona, der Diana, der Pallas, der Venus, des Amor, der Hermaphroditen umfassend, mit dem Satyrn des Apollonios schliesst, während ihr gegenüber nur zwei Statuen des Herakles erscheinen, die wir hier so wenig wie früher zu den eigentlichen Idealbildern rechnen wollen, ferner einige Karyatiden, die wir wenigstens als idealisirte Figuren der Wirklichkeit ansprechen dürfen, und ein paar Porträts, unter denen das eine, der sogenannte Germanicus des Kleomenes ebenfalls idealisirt, als ein Hermes logios dargestellt ist. Ihrer Tendenz und der Wahl ihrer Gegenstände nach finden wir demnach die neuattische Kunst in Übereinstimmung mit der attischen Bildnerei von der Zeit vor Phidias an, und diese idealistische

Richtung wollen wir als einen ersten bedeutsamen Zug im Charakter der attischen Kunst in Rom geflissentlich hervorheben.

Gehn wir sodann zur Prüfung der Erfindung in den Werken der neuattischen Künstler über, so muss zuerst hervorgehoben werden, dass eine Neuheit derselben in Beziehung auf die Gegenstände auf keinem einzigen Punkte gefunden werden kann; alle Gegenstände, welche die neuattischen Künstler bilden, sind längst vor ihnen dargestellt, und nicht allein dargestellt, sondern auch in höchster Vollkommenheit durchgearbeitet worden. Nachdem wir dies im Allgemeinen als einen zweiten wichtigen Charakterzug der neuattischen Kunst festgestellt haben, können wir über den Grad der Abhängigkeit der Künstler, die uns jetzt beschäftigen, von älteren Vorbildern aus schriftlichen Nachrichten und aus den erhaltenen Monumenten auch im Besonderen urteilen, und zwar werden die Ergebnisse unserer Prüfung diese sein. Zuerst tritt uns die directe Nachbildung früherer, auch für uns nachweislicher Muster entgegen. Als Praxiteles' Eros aus Thespiä geraubt und nach Rom versetzt worden war, wurde an seiner Stelle eine Copie von der Hand des Atheners Menodoros aufgestellt; die Söhne des Polykles, Timokles und Timarchides copiren bei ihrer Athene in Elatea den Schild der phidiassischen Parthenos, und demgemäss liegt der Schluss, dass auch die Statue selbst von einem älteren Vorbilde, sei dies die Parthenos oder eine andere Statue gewesen, direct abhängig war viel näher als die Annahme ihrer Originalität; der Athener Diogenes copirt in seinen Karyatiden für das Pantheon des Agrippa gradezu diejenigen des Erechtheion, und die Karyatiden des Kriton und Nikolaos sind der Erfindung nach nur geringe Modificationen desselben Grundtypus; der farnesische Herakles des Glykon ist eine durchaus abhängige Nachbildung des in Ruhe stehenden Herakles von Lysippos; in dem Relief des Sosibios (Fig. 88) sind einige Figuren nachgeahmt alterthümlich (archaistisch), die übrigen Figuren dieses Reliefs so gut wie diejenigen im Relief des Salpion (Fig. 89) sind fast durchgängig unter den allerbekanntesten Darstellungen des bakchischen Kreises mehrfach, zum Theil vielfach nachweisbar, und dass diese Darstellungen von Salpion's und Sosibios' kleinen Reliefen ausgegangen seien, wird kein vernünftiger Mensch jemals behaupten.

Diesen ganz unzweifelhaften Nachbildungen uns bekannter Originale zunächst stehn diejenigen Darstellungen, über deren ältere Vorbilder wir so gut wie gar nicht zweifelhaft sein können: dass der Heraklestorso des Apollonios auf einem lysippischen Vorbilde beruhe, wird allgemein anerkannt, in dem sogenannten Germanicus des Kleomenes dürfen wir vielleicht, wie schon früher (oben S. 21) vermuthet wurde, den „Redner mit erhobener Hand" vom älteren Kephisodotos wieder erkennen. Ist dies aber auch nicht der Fall, so findet die Statue ihre vollständigen Analogien in einer Reihe von Statuen des Hermes, die ihre Vorbilder in Werken der zweiten Blüthezeit der attischen Kunst haben; Gleiches gilt von dem Satyr des Apollonios, der mitten in einer Reihe innig verwandter, edel gehaltener Satyrgestalten steht, der Art wie sie Praxiteles und seine Schule kanonisch vollendet hat. Wenn wir für die Pallas des Antiochos (Fig. 87) ein bestimmtes einzelnes Vorbild unter den Athenestatuen der früheren Zeit nicht nachweisen können, so ist daran offenbar nur die mangelhafte Überlieferung schuld, denn die Statue ist in Erfindung und Composition von aller hervorstechenden Eigenthümlichkeit weit entfernt und hat unter den

erhaltenen Athenestatuen ebenfalls einige nähere und eine Menge entfernterer Analogien[28]); dasselbe darf von dem Apollon des Apollonios behauptet werden, und wenn wir für diejenigen Statuen dieser Zeit, die wir einzig und allein aus einer flüchtigen Erwähnung ihres Gegenstandes kennen, die Vorbilder in ebenfalls nur aus flüchtigen Notizen bekannten Werken der älteren Perioden nicht im Einzelnen nachweisen können, so wird uns schwerlich Jemand widersprechen, wenn wir bei der schon oben hervorgehobenen durchgängigen Übereinstimmung in den Gegenständen den Grund hierfür einzig und allein in unserer mangelhaften Kunde suchen. Am meisten Eigenthümlichkeit in Erfindung und Composition glauben wir der mediceïschen Venus des Kleomenes zusprechen zu müssen; denn, wenngleich die Statue in gewissen Hinsichten, von denen noch unten im Einzelnen gehandelt werden soll, mit der knidischen Aphrodite des Praxiteles übereinstimmt und von diesem Vorbilde abhängig erscheint, so ist sie doch in anderen Rücksichten auch in der Composition von dieser Schöpfung sehr verschieden und im Ganzen das Product eines durchaus andern Geistes der Zeit und der Kunst, und wenngleich sie in einer Reihe von anderen Statuen zum Theil sehr nahe Analogien findet, so kann doch in diesem Falle, da die Statue sich in Rom, also vor den Augen aller Welt befand, nicht mit Sicherheit behauptet werden, dass diese nicht ihrerseits von dem Vorbilde des Kleomenes abhängig sein können.

Ziehn wir aber aus den vorstehenden Betrachtungen die kunsthistorische Summe, so werden wir uns in vollständiger Übereinstimmung mit dem befinden, was Brunn als das Résumé einer ähnlichen Erwägung hinstellt: „sonach bezeichnet auf dem Gebiete des poetisch-künstlerischen Schaffens die neuattische Kunst nicht einen weiteren Fortschritt der Entwickelung, sondern sie befindet sich in vollständiger Abhängigkeit von dem, was früher geleistet worden war; Selbständigkeit und Originalität der Erfindung wenigstens im höheren Sinne ist nicht mehr vorhanden."

Zur Erklärung dieser Thatsache glaube ich auf das zurückverweisen zu dürfen, was ich schon früher über die Stellung der nach Rom übergesiedelten griechischen Kunst gesagt habe, dem ich hier Nichts hinzuzufügen wüsste. Mit ganz besonderem Nachdruck aber glaube ich diese Thatsache der erloschenen selbständigen und originalen Productionskraft der Behauptung gegenüber hervorheben zu müssen, die griechische Kunst stehe in Rom bis auf Hadrian in ihren besten Werken auf derselben Höhe wie in ihrer Blüthezeit zwischen Perikles und Alexander. Dass diese Behauptung für die neuattische Kunst zunächst einmal in Hinsicht auf die schöpferische, die geniale Kraft irrig sei, dies scheint aus dem vorstehend Bemerkten unwidersprechlich klar; die geniale Schöpferkraft aber wird gewiss kein Mensch für ein unbedeutendes oder untergeordnetes Moment der Kunst ansprechen wollen, es gebührt ihr vielmehr ohne Frage die oberste Stelle in allem dem, was den Künstler zum Künstler macht, und was ihn vom Handwerker unterscheidet, und deshalb wird man berechtigt sein, eine Zeit und Schule, welche zur Production beinahe schlechthin unfähig ist, und die ihre ganze Thätigkeit auf die Reproduction von früher Geschaffenem concentrirt, gegen eine nach allen Richtungen hin und im grössten Masse schöpferische Zeit weit, weit zurückstehend zu nennen, ohne dass man dabei die Fähigkeit Schönes und Grosses schön und gross zu reproduciren unterschätzt. Selbst der blosse Copist kann noch auf den Namen eines achtungswerthen Künstlers Anspruch machen, wenn er sein

Vorbild mit feinem Sinne auffasst und wiedergiebt, aber wenngleich von den Künstlern, von denen wir handeln, einige wirklich nur Copisten gewesen zu sein scheinen, so haben doch andere ihren Vorbildern gegenüber eine etwas freiere Stellung zu behaupten gewusst, haben im formellen Theile der Kunst sich ihre Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit gewahrt, und dürfen daher auf mehr als auf den Namen blosser Nachahmer Anspruch machen. Um uns hiervon zu überzeugen und um den Grad dieser formellen und technischen Eigenthümlichkeit genauer zu würdigen, wenden wir uns zu einer Betrachtung der oben bezeichneten Hauptwerke der neuattischen Kunst im Einzelnen.

Wir beginnen mit derjenigen Statue, der wir schon oben die relativ grösste Selbständigkeit zugesprochen haben, der sogenannten mediceïschen Venus des Kleomenes, von der die beiliegende Tafel (Fig. 84) eine Zeichnung nach dem Gyps enthält. Man hat die mediceïsche Venus in früherer Zeit ziemlich direct aus der knidischen Aphrodite des Praxiteles abgeleitet, ja sie für das beste Abbild der Statue erklärt, in neuerer Zeit ist man jedoch mehr und mehr von dieser Ansicht zurückgekommen, und es ist die wohlberechtigte Behauptung laut geworden, dass von allen guten Statuen der Göttin grade diese von dem Geiste der praxitelischen am wenigsten bewahrt habe. Halten wir an der früher von uns neu begründeten Überzeugung fest, dass die oben S. 27 abgebildete Schaumünze der Plautilla uns das verbürgte Abbild der praxitelischen Knidierin überliefert, so können wir die Punkte, in denen die Mediceerin mit derselben übereinstimmt und diejenigen, in denen sie von derselben abweicht, ohne Mühe ziemlich genau verfolgen. Am meisten Übereinstimmung ist in der Stellung der Beine, jedoch ist der Stand der Knidierin um ein Geringes fester als derjenige der Mediceerin, welche das Äusserste von leichtem und beweglichem Auftreten darstellt, was wir aus alter Kunst nachweisen können. Grösser schon sind die Differenzen in der Haltung des Rumpfes, und zwar dadurch dass, während die Knidierin ganz grade aufgerichtet dasteht, die Mediceerin den Unterleib ein wenig einzieht, was nicht unbedeutend zu dem Eindrucke mangelnder Naivetät beiträgt, der die Statue des Kleomenes von der des Praxiteles unterscheidet. Am stärksten sind die Unterschiede in der Haltung der Arme und des Kopfes, durch welche der grundverschiedene Charakter beider Statuen am schärfsten gekennzeichnet wird. Denn während die knidische Aphrodite aus der erhobenen linken Hand das letzte Gewandstück über eine neben ihr stehende Vase fallen lässt und mit dem Blicke der Bewegung dieser Hand folgt, so dass zugleich die völlige Nacktheit durch das Bad motivirt erscheint, in welches einzusteigen die Göttin sich bereitet, ist bei der mediceïschen Venus auch das letzte Gewandstück entfernt, liegt dasselbe nicht einmal mehr, wie bei einer Reihe von im Übrigen in den Motiven der Armbewegung übereinstimmenden Statuen, z. B. der capitolinischen[29]), neben der Göttin über der Vase, sondern es ist jede Motivirung der Nacktheit vollständig aufgegeben, und während die eine Hand den Schoss bedeckt, wie bei der praxitelischen Statue, ist die andere vor den Busen erhoben. Dies ist nun freilich gleicherweise bei anderen Statuen der Göttin, wie z. B. bei der so eben schon angeführten capitolinischen der Fall, allein auch diese überbietet die Mediceerin darin, dass während jene von der Composition des Praxiteles wenigstens noch den gesenkten, gleichsam auf die erquickende Fluth des Bades gerichteten Blick beibehalten haben, die Statue des Kleomenes mit auf-



Fig. 84. Statue der mediceïschen Venus von Kleomenes Apollodoros' Sohn von Athen.



gerichtetem Haupte in die Ferne hinausschaut. Dieser Blick des feingeschlitzten Auges in die Ferne, den man vergeblich dadurch zu rechtfertigen versucht hat, dass man die Statue als eine Darstellung der Göttin der Schiffahrt (Aphrodite euploia) bezeichnete, was sie in keinem Falle ist noch sein kann, dieser freundliche Blick in die Ferne sage ich, zerstört den letzten Rest von Naivetät und Unbewusstheit, welchen man in der Statue sonst noch suchen möchte, er hat etwas eminent Selbstgefälliges, Herausforderndes, und in Verbindung mit der Haltung der Arme, die, auch ohne die der Restauration zufallende widerwärtig gezierte, ja gradezu freche Haltung der Finger, bei dem Fehlen jeglicher Gewandung, also bei der Unmöglichkeit einer wirksamen Verhüllung nur ein kokettes Spiel ist, in weiterer Verbindung mit dem leisen Einziehn des Unterleibes und mit einem unbeschreiblichen aber sehr deutlichen Zug in der Bewegung des Mundes, namentlich der Unterlippe sogar etwas Lüsternes, so dass der Beiname der pudica (der schamhaften), mit dem man diese Venus beehrt hat, grade ihr unter allen ihren Schwestern fast am wenigsten zukommt. Die Statue ist vielmehr voll von dem raffinirtesten sinnlichen Reiz, und von der Göttlichkeit, welche das Alterthum der praxitelischen Aphrodite zuerkannte, ist hier nur noch die überaus feine Schönheit übrig geblieben, die allerdings über das Mass des Wirklichen und des Menschlichen gesteigert erscheint.

Wenngleich wir nun aber in dieser Auffassung der Liebesgöttin unmöglich einen Fortschritt über diejenige des Praxiteles finden können, da wir dieselbe im Gegentheil als ein Zeugniss der Entartung des Geistes der Kunst betrachten, so wollen wir derselben doch ihre Eigenthümlichkeit nicht absprechen, noch auch gegen die grossen Vorzüge der Statue das Auge verschliessen. Diese Vorzüge scheinen mir zunächst in der wohlthuenden harmonischen Totalität des Werkes zu liegen, in dem Alles, Haltung, Ausdruck und Formgebung in der vollsten Übereinstimmung sich befindet und gleichsam wie nothwendig das Eine vom Anderen bedingt ist; der grösste Vorzug und der am allgemeinsten empfundene besteht in der feinen und ausgesuchten Schönheit des Antlitzes sowohl wie der gesammten Formen des Nackten. Ein liebreizenderes und holderes Angesicht ist uns aus dem ganzen Kreise der antiken Kunst nicht bekannt, und auch der Körper ist den meisten übrigen weiblichen Körpern überlegen, während er zugleich in seiner zarten, gleichsam knospenhaften Jungfräulichkeit einen Gegensatz bildet gegen die, soweit wir aus der Mehrzahl der erhaltenen Venusstatuen schliessen dürfen, damals übliche ungleich reifer entwickelte, fülligere und fleischigere Darstellung der Göttin. Dieses Gegensatzes gegen seine Zeitgenossen und vielleicht gegen manche frühere Meister ist sich unser Künstler gewiss bewusst gewesen, das verbürgt uns die vollendete Durchführung dieser zarten Formgestaltung, und dass uns diese Art der Auffassung das Talent eines feinsinnigen attischen Meisters verkündet, soll auch anerkannt werden, aber niemals möchte ich selbst nur bis zu dem bedingten Zugeständniss gehn, dass Kleomenes das Ideal der Aphrodite noch um eine Stufe höher ausgebildet habe, als die früheren Künstler; denn der Idee nach, die dem Werke zum Grunde liegt, ist das ohne Frage nicht der Fall, und was die Form an sich anlangt, wie können wir über deren Verhältniss zu den Formen der skopasischen und praxitelischen Aphrodite urteilen, von denen wir nichts Anderes wissen, als dass sie die Beschauer in Entzücken versetzten. Auch bedarf es dessen nicht; unter seinen Zeitgenossen nimmt Kleomenes einen sehr

ehrenvollen Platz ein, und sein Werk wird, auch ohne dass wir dasselbe als das vollendete Idealbild der Aphrodite anerkennen, auch ohne dass wir es in seiner weniger hohen und reinen Auffassung, Mass und Ziel der Bewunderung vergessend, unmittelbar neben die Schöpfungen der grössten Meister stellen, für alle Zeiten eine der in sich abgeschlossensten, harmonischsten und feinsten Arbeiten der griechischen Plastik bleiben.

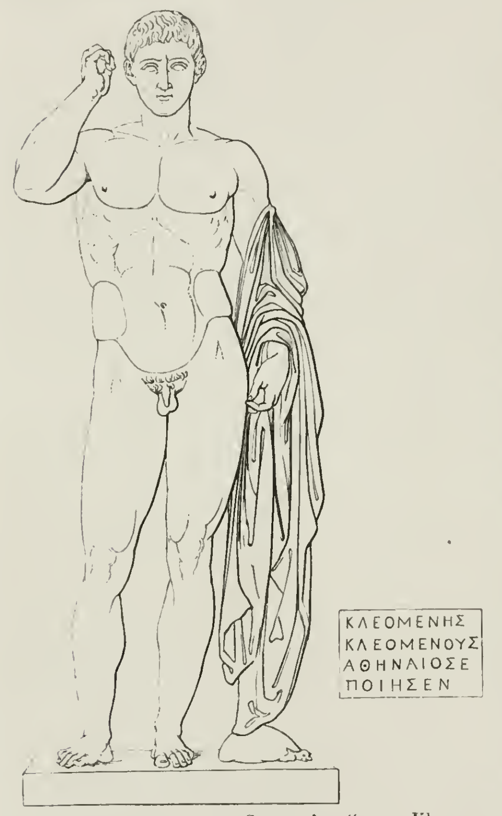


Fig. 85. Der sogenannte „Germanicus" von Kleomenes dem Sohn des Kleomenes von Athen, im Louvre.

Niedriger an Kunstwerth als die mediceïsche Venus steht der sogenannte „Germanicus" von Kleomenes dem Sohne, über dessen Benennung und Bedeutung wir oben gesprochen haben, so dass wir uns hier nur mit dem Künstlerischen und Formellen der Statue befassen, allerdings, jedoch muss ich mich gegen eine nicht selten[30]) wiederholte Unterschätzung derselben eben so sehr erklären, wie gegen die Überschätzung der Venus. Obgleich nämlich der Statue, was die Erfindung anlangt, die Originalität bestimmt abgesprochen werden muss, so ist doch der Gedanke aller Anerkennung werth, einen Römer, der sich etwa als Gesandter oder als Redner im Senat ausgezeichnet hatte, in der Gestalt des griechischen Gottes der Beredsamkeit, des Hermes logios, zu bilden, den die Schildkröte am Fussgestell und der wahrscheinlich in der linken Hand gesenkt gehaltene Schlangenstab charakterisiren, ohne sich gleichwohl zu einer durchgängigen Idealisirung der Formen hinreissen zu lassen und damit dem Realismus einer gesunden Porträtbildnerei zu schaden. Die Geberde, nämlich das Erheben der rechten Hand mit zusammengelegtem Daumen und Zeigefinger, während die drei anderen Finger eingeschlagen sind, bis zu der Höhe des Auges ist überaus sprechend diejenige einer ruhig gehaltenen, fein dialektischen Auseinandersetzung, und der Ausdruck in dem übrigens durchaus individuell gehaltenen Gesichte, sowie die feste Haltung des mit beiden Füssen aufstehenden und doch von aller Steifheit entfernten Körpers stimmt damit auf's beste überein. Ob Visconti die Statue mit Recht für die vorzüglichste auf uns gekommene Porträtfigur erklärt, kann ich nicht entscheiden, aber einen niedrigen Rang nimmt sie in ihrer klaren Auffassung und in der harmonischen Durchführung ihres Grundgedankens gewiss nicht ein. Was die Formen des Nackten anlangt, so habe ich schon oben erwähnt, dass sie nichts Idealisches haben, allein es heisst die Schönheit derselben zu gering anschlagen, wenn Winkelmann urteilt,

die Figur sei nach einem gewöhnlichen Modell im Leben gearbeitet. Ich habe solche Modelle nie gesehn, in denen Kraft und Geschmeidigkeit, Bestimmtheit und Reinheit des Umrisses mit der Weichheit der Flächen und der Übergänge sich wie in dieser Statue verbindet, und unter den Tausenden von Sculpturen der römischen Periode dürften auch sehr wenige sich dieser Statue in Rücksicht auf den warmen Hauch des Lebens, der alle Formen durchdringt, und die Zartheit der Behandlung der Oberfläche an die Seite stellen können. Zu tadeln dürfte nur hie und da eine etwas zu grosse Weichheit der Formen sein, welche den Eindruck des Fetten, nicht denjenigen elastischer Musculatur hervorbringt. Grösserem Tadel unterliegt die Composition des vom linken Arm herabhangenden Gewandes, nicht freilich im Allgemeinen, sondern speciell wegen eines völlig misslungenen Effectmotives. Von der reizendsten Wirkung sind bekanntlich die gleitenden und im Gleiten einzelne Theile des Körpers entblössenden Gewänder, wie z. B. an der Herse im östlichen Parthenongiebel; diesen reizenden Effect, diese Belebung des todten Stoffes durch seine Darstellung in leiser Bewegung hat nun auch Kleomenes nachbilden wollen, das Gewand unserer Statue soll den Eindruck machen, als glitte es eben vom Oberarm herunter, darauf ist die ganze Faltenlage berechnet; allein es gleitet nicht, sondern es haftet an dem Arm, als sei es an demselben angeklebt; das ist so augenscheinlich, dass z. B. Clarac zur Erklärung dieses mangelhaft durchgeführten Motivs auf den unglücklichen Gedanken kam, das Gewand sei von dem Hermesstab in der Linken am Oberarm gehalten gewesen; das ist gradezu unmöglich, denn, hielt die Hand den Hermesstab, so konnte dies nur sein indem sie ihn senkte, allein der Effect ist in der That als würde das Gewand gehalten. Dies Alles ist scheinbar eine Kleinigkeit und nicht so vieler Worte werth, allein es gewinnt Bedeutung, wenn wir bedenken, dass die Quelle solcher Fehler in der Entfernung der Künstler von lebendiger und unmittelbarer Beobachtung der bewegten Natur und in ihrer Hingebung an das Modell und die Gliederpuppe liegt. Denn auch hierin zeigt sich ein charakteristischer Unterschied der grossen, genialen Weise der Blüthezeit und des ängstlicheren und kleinlicheren Treibens dieser Periode des Nachlebens der Kunst, aus der übrigens der hier gerügte und mancher verwandte Fehler hundert Mal nachgewiesen werden könnte, und noch weiterhin an einem der bewundertsten Werke nachgewiesen werden soll.

Aus derselben Quelle, nämlich aus der Vernachlässigung unmittelbarer und selbständiger Beobachtung der Natur und aus einer Abhängigkeit des Künstlers von den Werken der früheren Blüthezeit glaube ich auch das Wesen und die Eigenthümlichkeit der Formgebung an dem berühmten Torso von Belvedere des Apollonios, dessen Abbildung oben S. 231 mitgetheilt ist, ableiten zu können. In der Beurteilung der Formen des Torso stimme ich so durchaus mit Brunn[31]) überein, dass ich dieselbe mit seinen Worten geben will. „Die Anlage aller Formen ist gross, durchaus von der Art, welche man gewöhnlich als ideal zu bezeichnen pflegt. Alle Massen sind an der richtigen Stelle und in den richtigen Verhältnissen angegeben; alles mehr zufällige Detail ist übergangen: am wenigsten zeigt sich irgendwo Befangenheit und Ängstlichkeit hinsichtlich des Masses dessen, was für das Kunstwerk überhaupt Berücksichtigung verdiene. So steht das Werk in seiner Anlage allerdings als der besten Zeiten würdig da. Gehen wir aber jetzt auf die Betrachtung der einzelnen Formen für sich über, so werden wir bekennen müssen, dass hier nicht immer die eigen-

thümliche Natur derselben in gleicher Klarheit und Schärfe erfasst worden ist. In den Figuren des Parthenon vermögen wir nicht nur die Lage jedes Muskels nach seiner Hauptrichtung und Spannung zu erkennen; sondern es scheidet sich auch trotz der feinsten und zartesten Übergänge dennoch jede Form in ihren Umrissen und Begrenzungen von der anderen, so dass wir auch unter der Hülle der Haut die Scheidelinie wahrzunehmen glauben. Die grösseren Hauptformen und Linien ferner werden wir in viele kleinere zerlegen können, die jede für sich das Wesen der grösseren auch in seinen feinsten Beziehungen erkennen lassen. Der Künstler des Torso hat sich überall mit geringerem Detail begnügt und dasselbe in weniger scharfer und präciser Fassung dargestellt. Die Umrisse der Formen stossen nie in bestimmten Linien zusammen, sondern verlieren sich in einer Verbindungsfläche und müssen dadurch nothwendig etwas verwaschen erscheinen. Ebenso ist die Lage der Muskeln wohl im Allgemeinen richtig angegeben; aber wir vermögen nicht die besondere Art der Spannung, man möchte sagen, die individuelle Natur des Muskels zu erkennen. Darum fehlt trotz der kräftigen Fülle in der Anlage doch den Muskeln die Elasticität, auf welcher erst die Möglichkeit einer grossen Kraftentwickelung beruht; und derjenigen Anspannung, durch welche diese Formen zur Fülle ihrer Entwickelung gelangt sind, erscheinen sie in ihrer jetzigen von Gedunsenheit nicht sehr entfernten Weichheit nicht mehr fähig."

Gegen diese ruhige und besonnene Kritik ist arg declamirt, und ist auf Winkelmann's begeistertes Lob des Kunstwerkes hingewiesen worden[32]); allein dies Winkelmann'sche Lob, und auch die Bewunderung Michel Angelos beweist um so weniger gegen die Richtigkeit der hier mitgetheilten Auffassung der Formgebung, je weniger Winkelmann speciell diese in's Auge fasst. Sein Lob bezieht sich auf die Anlage, auf die Erfindung des Kunstwerkes im Ganzen und Einzelnen, er rühmt die Gewaltigkeit dieses Körpers, er sagt, Statius in der Beschreibung des lysippischen Herakles epitrapezios folgend, das sind die Arme, in denen der nemeïsche Löwe erwürgt wurde, das sind die Schenkel, welche die Hirschkuh im Laufe einzuholen vermochten u. s. w. Nun, die Anlage aller Formen hat auch Brunn gross genannt, den Körper im Ganzen und Einzelnen seiner Conception wird kein Mensch anders als gewaltig nennen wollen, allein diese Anlage, diese Conception gehört nicht dem Apollonios, sondern sie stammt aus dem lysippischen Vorbilde, das Apollonios nachahmte, und alles Lob, das in dieser Richtung gespendet wird, fällt dem Lysippos, nicht seinem Nachbilder zu. Dem Apollonios gehört die Art der Wiedergabe der lysippischen Erfindung, die specielle Eigenthümlichkeit der Formgestaltung und Formveranschaulichung. Und diese hat Winkelmann nicht gelobt, freilich auch nicht getadelt, von dieser schweigt er ganz, und diese zu beurteilen, wie wir es vermögen, fehlte Winkelmann der Massstab der Bildwerke des Parthenon. Empfunden aber hat auch Winkelmann das geringe Mass von lebensvollem Naturalismus in der Formgebung des Torso, denn, wenn er wiederholt diesen Herakles einen verklärten, vergötterten, mit der ewigen Jugend vermählten, von keiner sterblichen Speise und groben Theilen ernährten nennt, während schon allein aus dem Felsensitze bewiesen ist, dass wir nach der Intention des Künstlers einen irdischen, materiell genährten, materiell mühebeladenen Herakles verstehn sollen, worauf weist das hin als darauf, dass Winkelmann die naturalistische Wahrheit des lebendigen menschlichen

Organismus am Torso nicht wahrnahm, die er nur vermöge seiner unrichtigen Auffassung der Idee des Werkes nicht auch vermisste, wie wir sie vermissen, da wir die Idee des Werkes richtiger fassen? Wenn aber ein Künstler wie Dannecker gesagt hat: der Torso ist Fleisch, so ist wohl zu berücksichtigen, dass er dieses Urteil nicht absolut ausgesprochen hat, sondern im Gegensatze zu demjenigen über den Laokoon: der Laokoon ist Marmor, der Torso Fleisch. In diesem Vergleiche besteht das Urteil gewiss zu Rechte, denn während uns die Eigenthümlichkeit der technischen Behandlung am Laokoon, wie sie ihres Ortes besprochen worden ist, in jedem Augenblick aufmerksamer Betrachtung die Materie als solche und die Thatsache ihrer Bearbeitung mit erkennbaren Instrumenten offenbart, hat der Meister des Torso alle Spuren der Marmorbearbeitung sorgfältig beseitigt und Alles gethan, was er vermochte, um uns das Material als solches vergessen zu machen. Absolut verstanden dagegen können wir Dannecker's Ausspruch nicht gelten lassen, und gegenüber den Giebelstatuen des Parthenon würde der feinfühlende Bildhauer den Torso auch ganz gewiss anders charakterisirt haben.

Wenn ich mich in der Beurteilung der Formgebung am Torso mit Brunn so durchaus in Übereinstimmung befand, dass ich ihn statt meiner reden lassen konnte, so kann ich ihm in der Art, wie er das Verhältniss des Künstlers auffasst, nicht ganz folgen. Richtig allerdings ist das Urteil, dass Apollonios nicht mehr im Stande gewesen ist, den alten ihm aus der Blüthezeit der Kunst überlieferten Formen das alte Leben einzuhauchen, und dass ihm, wie seiner ganzen Zeit, das unmittelbare Verständniss der Natur nicht mehr gegeben war, aber nicht richtig scheint es mir, wenn Brunn meint, er habe dies selbst empfunden und der Grenzen seiner Befähigung sich bewusst, „sich beschränkt, vor Allem die Grundverhältnisse und die Massen in richtiger Anlage wieder zu geben und im Einzelnen möglichst anspruchslos nur das vorzutragen, worüber er sich selbst ein klares Verständniss verschafft hatte“. Ich glaube vielmehr, wie schon eingänglich angedeutet, das Wesen der Formgebung nicht allein am Torso, sondern ebenso an der Mehrzahl der gleichzeitigen Werke — einige Arbeiten der unten zu besprechenden kleinasiatischen Künstler etwa ausgenommen — daraus ableiten zu müssen, dass diese Künstler nicht mehr vom Studium der lebendigen Natur, sondern von demjenigen der Werke älterer Meister ausgehn, die sie ja auch den Gegenständen nach zu reproduciren überwiegend bestrebt sind. Wie wollte man es auch an und für sich motiviren, dass einem gewissen Zeitalter der Sinn für die Natur und die Fähigkeit ihrer unmittelbaren Beobachtung abhanden gekommen sei! Nein, diese Fähigkeit ist gewiss dieselbe geblieben, allein sie wurde nicht geübt, nicht benutzt, die Künstler waren nicht mehr selbständig, wagten nicht mehr selbst zu schaffen, Selbstgesehenes in den Marmor zu übertragen, sie zehrten vom Erbe der Blüthezeit, sie lernten an deren Schöpfungen, sie strebten ihre Arbeiten diesen gleich zu machen, und wurden dadurch in Technik und Formgebung zu M a n i e r i s t e n. Dies ist, glaube ich, so hart es klingen mag, das richtige und das entscheidende Wort, nur dass es darauf ankommt, sich des Wesens des Stils und der Manier und ihres Unterschiedes, wie ich diesen früher (Band 1, S. 150) zu bezeichnen versucht habe, bewusst zu bleiben. Gingen aber diese späten Künstler von dem Studium früherer Werke aus, anstatt von erneuerter unmittelbarer Beobachtung der Natur auszugehn, so mussten sie nothwendig dahin kommen, wo wir

sie in der That finden: das Wesen und die lebendige Bedeutung der Form blieb unerkannt, erfasst und reproducirt wurde die Formerscheinung. Ohne sich über das Warum, über die organischen Motive Rechenschaft zu geben hielten diese Künstler sich an die vollendete Thatsache, und wenn ihnen auch die Musterwerke der Blüthezeit eine durch und durch organische Formgebung in reinster Verklärung darboten, so vermochten sie dieselbe doch, eben weil sie sich der Gründe nicht bewusst waren, nur in ihrer äusserlichen Erscheinung wiederzugeben.

Ich habe so eben behauptet, dass diese Art der Formbehandlung nicht allein am Torso, sondern dass sie ebenso an der Mehrzahl der gleichzeitigen Werke erscheine, und glaube diesen Satz sofort an dem Herakles des Glykon, dem sogenannten farnesischen, von dem in der folgenden Figur (Fig. 86) eine Zeichnung gegeben ist, bewahrheiten zu können, so verschieden dieses Werk in manchem Betracht vom Torso sein mag.

Der erfindende Meister dieser Statue, Lysippos, den wir als den jüngsten Bearbeiter des Heraklestypus kennen gelernt haben, und der seinen Helden vielfach und in den verschiedensten Situationen der heftigsten Anstrengung des Kampfes und der Ruhe, in ernster und in heiterer Auffassung gebildet hatte, scheint in dieser Statue des in Ruhe stehenden Herakles von dem Streben ausgegangen zu sein, dem Beschauer die ganze ungeheure Mühseligkeit der Erdenlaufbahn des Helden zur Anschauung und zum Bewusstsein zu bringen und zwar in doppelter Weise, einmal indem er einen Körper darstellte, der aus dem derbsten Stoff geschaffen, von der übermenschlichen Arbeit, die er zu vollbringen hatte, zu übermenschlicher Kräftigkeit und Gewaltigkeit ausgearbeitet und ausgewirkt ist, und zweitens, indem er diesen Körper trotz aller seiner überschwänglichen Gewaltigkeit doch von der auf ihm ruhenden Last des Lebens wo nicht erschöpft, so doch momentan ermattet, der Ruhe, der Unterstützung bedürftig zeigte, die ihm gleichwohl hienieden nur auf Augenblicke vergönnt war. Demgemäss stellte er ihn hin gelehnt und mit der linken Schulter aufgestützt auf seine Keule, über deren Ende er als weichere Unterlage sein Löwenfell gehängt hat; die rechte Hand (in der die Hesperidenäpfel restaurirt sind) sucht auf dem Rücken einen Ruhepunkt, das Haupt ist gesenkt, das Auge haftet wie sinnend auf dem Boden, vergangene Mühsal und zukünftige zieht wie ein Traum durch das Gemüth des Helden; die Situation ist vollständig diejenige eines Menschen, der mitten in einer länger dauernden Anstrengung auf kurze Augenblicke verschnauft, um neue Kraft zu sammeln. Die Elemente der Gestaltung des Heraklestypus, wie er hier vor uns steht, sind dem Künstler schon aus früherer Zeit überliefert, es sind dieselben Elemente der derben, unverwüstlichen, zermalmenden, aber nicht eben gewandten und leicht bewegten Kräftigkeit, die uns z. B. in der Stiermetope von Olympia (Band 1, Fig. 60, S. 329) vorliegen, aber der Meister, Lysippos, hat diese Elemente in seiner Weise selbständig aufgefasst und durchgearbeitet. Sein Gestaltenkanon liegt auch dieser Bildung zum Grunde, aber er ist hier in geistreicher Weise benutzt, um das zur Geltung zu bringen, worauf es eigentlich ankam, die körperliche Mächtigkeit als solche. Ihr zu Liebe ist der Kopf so sehr verkleinert, wie dies möglicher Weise geschehn konnte, und sind im Contraste zu ihm die Brust und die Schultern zu dem höchsten Mass der Breite ausgedehnt, welche den überwiegenden Eindruck der Masse, des Wuchtigen, Niederschmetternden hervorbringt. Eine ähnliche Proportion herrscht

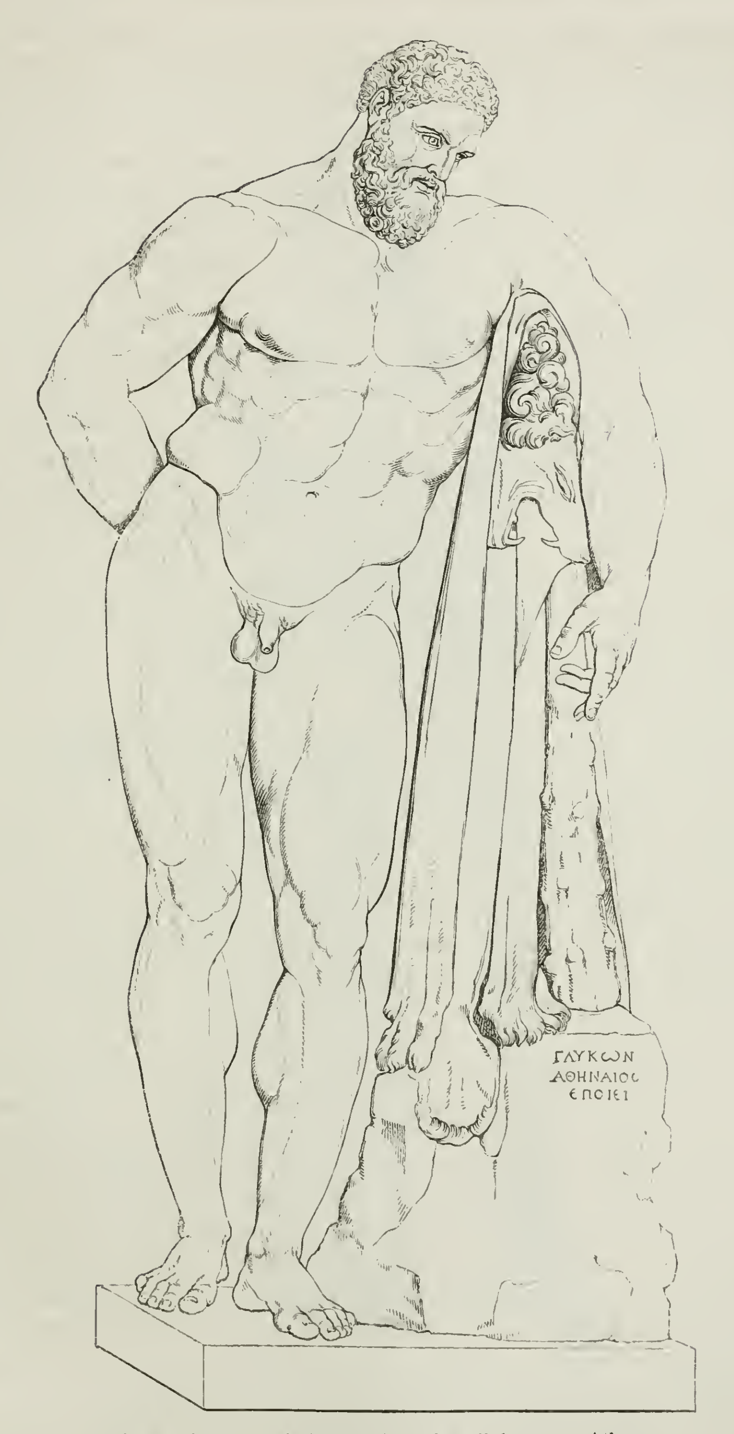


Fig. 86. Der farnesische Herakles des Glykon von Athen.

in dem gedrungenen Wuchs des Leibes, während dagegen ein leises Überwiegen der Längendimension in den unteren Theilen offenbar die Absicht enthält, uns die Vorstellung zu geben, dass diese überwältigende Körpermasse sich auch in stürmische Bewegung setzen kann, wie sie nöthig ist, um den rennenden Hirsch zu ereilen. In wiefern es Lysippos gelungen ist, diese letztere Vorstellung von Beweglichkeit seines Helden zu vermitteln, müssen wir unentschieden lassen, sein Nachahmer Glykon verschafft uns diese am wenigsten. Der Conception nach ist dieser Herakles das Extrem der Kräftigkeit zu der ein menschlicher Körper denkbarer Weise und der Natur seines Organismus nach gelangen kann, und, wenn wir die Intention des Meisters bei dieser Composition recht verstehn, so zeigt er uns — und darin offenbart sich zugleich das lysippische Streben nach Effect — diesen ungeheuren Körper ermattet, um unserer Phantasie Raum zu geben, sich auszumalen, wie diese Glieder, diese Formen sich darstellen mögen, wenn sie bewegt, angespannt und angestrengt werden. Gegen diese Erfindung ist nun an und für sich schwerlich Viel einzuwenden, die Art dagegen, wie sie hier zur Erscheinung gebracht wird, kann sich dem Tadel nicht entziehn; denn, man sage was man will, die farnesische Statue ist plump, die ganze Formgebung schwülstig und übertrieben, wie das auch Winkelmann schon empfand, wenn er von „den Muskeln, die wie gedrungene Hügel liegen", schreibt: „hier ist des Künstlers Absicht gewesen, die schnelle Springkraft ihrer Fibern auszudrücken und dieselbe nach Art eines Bogens in die Enge zu spannen. Mit solcher gründlichen Überlegung will dieser Herkules betrachtet werden, damit man nicht den poetischen Geist des Künstlers für Schwulst und die idealische Stärke für übertriebene Keckheit nehme." Mit Recht aber sagt Brunn, die gewaltigen Massen erscheinen einer freien und schnellen Bewegung und einer auf elastischer Spannung der Muskeln beruhenden Kraftentwickelung eher hinderlich als förderlich. Sollen wir nun glauben, dies sei in Lysippos' Original ebenfalls schon so gewesen? Unmöglich! vielmehr sind wir nach dem hohen Range, den Lysippos einnimmt, und nach dem Wesen seines Kunstcharakters vollkommen berechtigt zu behaupten, dass Lysippos auch in dieser Statue Mass gehalten, dass er die Grenzen einer ideellen Naturwahrheit nicht überschritten habe. Die Übertreibung und der Schwulst fällt also seinem Nachahmer zu, und diese Überschreitung der feinen Grenzlinie des Schönen und Wahren stammt bei ihm wiederum daher, dass er anstatt von der Natur auszugehn von dem fertigen Kunstwerke ausging, und dass ihm deshalb der richtige Masstab zur Beurteilung dessen fehlte, was naturmöglich und was dies nicht sei. Ausgehend von Lysippos' Statue mochte er glauben, die in derselben ausgesprochene Intention noch etwas deutlicher geben zu dürfen, sein Vorbild übertrumpfen zu können, ja, wenn auch dieses nicht seine Absicht war, so musste selbst die blosse treue Copirung des lysippischen Erzwerkes in Marmor zu dem ungünstigen Resultate führen, dass wir vor uns sehn. Man fasse also die Stellung Glykon's zu seinem Vorbilde wie man will, man betrachte ihn als einen Künstler, der sich bestrebt, seinen Meister zu überbieten, oder man betrachte ihn als blossen Copisten, im einen wie im anderen Falle stammen die Fehler seines Werkes aus derselben Quelle, aus der mangelnden Unmittelbarkeit der Naturbeobachtung und der Naturnachbildung.

Wenn wir neben diesen vier berühmtesten Arbeiten der neuattischen Schule auch noch ein weniger bekanntes fünftes, die Statue der Pallas in der Villa Ludovisi



Fig. 87. Pallas in Villa Ludovisi von Antiochos von Athen.

von Antiochos etwas näher besprechen und unsern Lesern in einer Abbildung (Fig. 87) mittheilen, so geschieht dies nicht sowohl deshalb, weil wir glauben, dass diese Statue speciell zur Charakterisirung der neuattischen Kunst besonders Viel beiträgt, sondern vielmehr deshalb, um in einer möglichst grossen Auswahl von Arbeiten, welche das sichere Datum der Periode tragen, in der wir mit unsern Betrachtungen stehn, einen Masstab zur Würdigung und einen Anhalt zur Datirung anderer nicht datirter Kunstwerke dieser Zeit darzubieten, einen Masstab, von dem wir weiterhin Gebrauch machen werden. Über den Gegenstand bemerke ich nur, dass wir, weil die Arme ergänzt sind, einen bestimmten mythologischen Charakter der Göttin nicht nachweisen können; „wäre die Ergänzung wohl motivirt und glücklich getroffen, so hätten wir uns, sagt Welcker[33]), die Göttin, die offenbar als kriegerische Pallas erscheint, zu denken als Vorbild des Feldherrn, welcher zu dem Heere spricht, und passend tritt in einer Zeit, wo von den Reden, die der Anführer an seine Truppen hielt, nicht Wenig abhing, die Pallas als Rednerin an die Stelle der Promachos“ (Vorkämpferin). Über die Formgebung und den Stil der Statue muss ich, da mir die Autopsie des Werkes abgeht, mich bescheiden, Brunn's Urteil[34]) auszuheben, aus dem mir der Manieristencharakter auch des Antiochos deutlich genug hervorzugehn scheint.

„Mehr Eigenthümlichkeit als einige andere Werke dieser Schule verräth in der ganzen Behandlung die Pallas des Antiochos in der Villa Ludovisi, und wenn Winkelmann sie schlecht und plump nennt, so ist er zu diesem verdammenden Urteile wohl nur durch den heutigen Zustand der Statue verleitet worden. Die angesetzte Nase entstellt das ganze Gesicht in hohem Masse, und nicht weniger unharmonisch wirkt der moderne Helmbusch. Ferner aber sind an dem kürzeren Übergewande alle Ränder abgestossen, wodurch die damit zusammenhängenden Gewandpartien ziemlich roh und unbeholfen erscheinen. Grade diese Beschädigung ist jedoch für den Eindruck des Ganzen um so nachtheiliger, je mehr der Künstler, nach den erhaltenen Theilen zu urteilen, sein Verdienst besonders in einer äusserst sorgfältigen und präcisen Durchführung des Gewandes gesucht hat. Die Kanten und Brüche sind möglichst scharf angegeben, die einzelnen Falten tief eingeschnitten, und eine jede ihrer besonderen Natur gemäss durchgebildet, so dass das Werk in seinen Einzelheiten sogar vortrefflich genannt werden kann. In der Verbindung des Einzelnen zum Ganzen verräth sich jedoch bald der Künstler der späteren, d. h. der römischen Zeit. Eben jene Sorgfalt äussert sich zu materiell und zu gleichförmig in allen Theilen, möge denselben eine grössere oder eine geringere Bedeutung gebühren, und beeinträchtigt dadurch wesentlich die Übersichtlichkeit des Ganzen. Die gleich tiefen und scharfen Einschnitte der Falten verursachen eben so gleichartige Schatten, durch welche die kleineren Partien, welche sich innerhalb der Hauptabtheilungen des Gewandes bilden mussten, in gleichförmige Einzelheiten aufgelöst werden. So fehlt die reichere Abwechselung, und eine gewisse Eintönigkeit, welche durch den Mangel der Mittelglieder entstehen muss, lässt das Ganze schwerer und weniger anmuthig erscheinen, als es in der ursprünglichen Idee gedacht zu sein scheint. Der Künstler aber hat von der Sorgfalt, welche er auf die Durchführung verwendet hat, nicht nur keinen Gewinn, sondern er verräth uns dadurch, dass er dem künstlerischen Machwerk bereits eine grössere Bedeutung beilegt, als demselben den höheren Forderungen der Kunst gegenüber gebührt.“

Über die anderen oben erwähnten statuarischen Werke dieser Schule können wir uns kurz fassen. Dem Satyrn des Apollonios (oben S. 232) giebt O. Müller[35]) das Zeugniss vorzüglicher Schönheit. „Die Umrisse des Körpers haben etwas ungemein Leichtes, Fliessendes und Edles, und den Satyrn erkennt man fast nur an dem thierischen Schweife; die schönen Beine sind glücklicher Weise fast ganz erhalten.“ Ein hervorstechendes Verdienst dieser Statue scheint sich aus diesen Worten nicht zu ergeben, die man grade so auf manches andere Werk der ersten Kaiserzeit anwenden könnte. Den in der Villa Hadrian's gefundenen Apollon mit dem Namen des Apollonios (oben S. 232) nennt Visconti[36]) gradezu nach einem anderen Werke copirt, da der Stil des Bildes kein besonderes Talent bekunde. Und von der Bronzebüste mit Apollonios' Namen (oben S. 232) urteilt Brunn, dass sie unter anderen in Herculaneum gefundenen Werken keineswegs durch Vorzüge besonderer Art hervortrete. Die Karyatiden des Diogenes vom Pantheon des Agrippa sind, wie schon früher bemerkt, im Wesentlichen nur Nachbildungen derer vom Erechtheion, und zwar so genaue, dass man das im Braccio nuovo des Vatican befindliche Exemplar wirklich als vom Erechtheion herstammend betrachtet hat. Als Nachbildungen älterer Originale verdienen diese nach Plinius' Zeugniss bereits zur Zeit ihrer Entstehung sehr bewunderten Schöpfungen alles Lob, namentlich wegen der Masshaltung, mit welcher der Künstler sich streng an sein Vorbild gehalten hat und von dem Versuche dieses in irgend einer Weise zu überbieten, abgestanden ist. Es begründet dies freilich nur einen relativen Vorzug, diesen aber nicht zu gering zu achten, werden wir durch die Vergleichung der Arbeit des Diogenes mit den Statuen gleichen Gegenstandes von Kriton und Nikolaos (oben S. 234) bewogen, in welchen die Künstler offenbar eine über die clas-



Fig. 88. Amphora mit Relief von Sosibios von Athen.

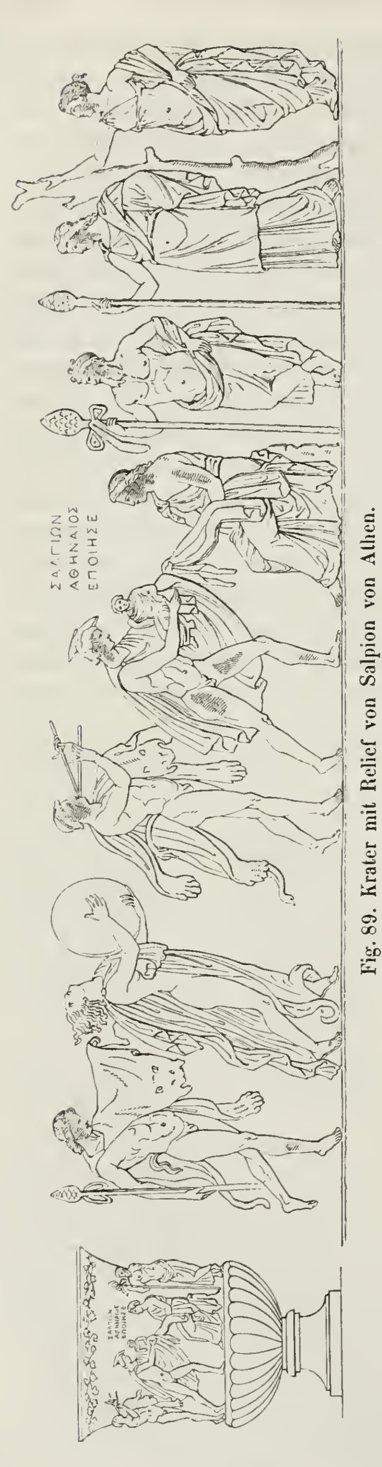


Fig. 89. Krater mit Relief von Salpion von Athen.

sischen Muster hinausgehende Fortbildung des überkommenen Typus anstrebten; aber so wie schon Winkelmann in den Köpfen dieser Figuren eine gewisse kleinliche Süsslichkeit und eine Stumpfheit und Rundlichkeit der Formen bebemerkte, die eine höhere Kunstzeit schärfer, nachdrücklicher und bedeutender gehalten haben würde, so machen auch die Gestalten in ihrer Gesammtheit einen verzärtelten und schwächlichen Eindruck, welcher mit dem Streben nach Lieblichkeit zusammenhangt, sich aber mit der architektonischen Bestimmung dieser Figuren am allerwenigsten verträgt.

Die beiden Reliefe endlich von Sosibios (Fig. 88) und das ungleich schönere des Salpion (Fig. 89) theilen wir in Umrisszeichnungen hauptsächlich in derselben Absicht mit, welche uns bewog von der Pallas des Antiochos eine Zeichnung beizulegen, sie sollen als datirte Monumente der ersten Kaiserzeit uns den Masstab zur kunstgeschichtlichen Würdigung mancher anderer Reliefe bieten. Auf den Gegenstand der Amphora des Sosibios einzugehn, würde uns hier zu weit führen, und über den Mangel an originaler Erfindung ist oben gesprochen worden; die besondere Bedeutung dieses Reliefs, das, soweit ich nach verschiedenen Gypsabgüssen urteilen kann, in der Formgebung ziemlich oberflächlich ist, besteht darin, dass es uns den Beginn der archaistischen Nachahmung in dieser Periode verbürgt, in der auch bei Augustus zum ersten Male, wie später bei Hadrian in grösserem Masse die Liebhaberei für die Werke der alten Kunst hervortritt. Das Relief des Salpion stellt die Kindheitspflege des Dionysos dar, der von Hermes zu der Nymphe von Nysa gebracht wird; auch in ihm ist schwerlich eine einzige Figur neu erfunden, allein die Zusammenordnung derselben ist mit Geschick gemacht und die Gestalten sind durchweg mit eleganter Leichtigkeit dargestellt. Inwiefern die Modellirung Eigenthümlichkeiten zeigt, vermag ich ohne Autopsie des Originals nicht zu sagen.

DRITTES CAPITEL.

Die kleinasiatische Kunst in Rom und Griechenland.

Neben den attischen Künstlern, welche die Hauptvermittler der Übersiedelung der griechischen Kunst nach Rom gewesen zu sein scheinen, und deren Hauptwerke wir in den beiden letzten Capiteln kennen gelernt haben, kennen wir aus Inschriften noch eine kleine Reihe kleinasiatischer Künstler, die entweder in Italien arbeiteten, oder deren Werke sich daselbst befanden, und von denen wenigstens die bedeutendsten gegen das Ende der Republik und unter den ersten Kaisern gelebt zu haben scheinen, also in der Periode, von der wir jetzt sprechen. Diese Künstler, oder vielmehr deren Werke, einer aufmerksamen Prüfung unterziehn ist namentlich deswegen von Interesse und von kunstgeschichtlicher Bedeutung, weil sie sich in mehr als einem Betracht von den Werken der gleichzeitigen attischen Künstler unterscheiden und sich in gewissem Sinne als die letzten Ausläufer der sikyonisch-argivischen Kunst und ihrer Principien, welche über Rhodos in die Städte der kleinasiatischen Küste gedrungen sind, darstellen. Der Zusammengehörigkeit nach dem Vaterlande wegen wird es bei der nicht grossen Zahl erlaubt sein, hier gleich alle kleinasiatischen Künstler von einiger Bedeutung, von denen wir Kunde haben, kurz mit zu besprechen, obgleich manche derselben der hadrianischen und nachhadrianischen Zeit angehören. Diejenigen Künstler aber, die unserer Periode zufallen und die das intensivste Interesse bieten, sind folgende.

1. Agasias, des Dositheos Sohn von Ephesos[37]), der Meister des sogenannten „borghesischen Fechters“ im Louvre (s. unten Fig. 90). Er ist vielleicht der Enkel eines anderen Ephesiers Agasias, der auf Delos die Ehrenstatue eines römischen Legaten Billienus machte, dessen Zeit wahrscheinlich an das Ende des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts fällt. Unser Agasias gehört nach den Formen der Buchstaben in der Inschrift am Stamme, der seine Statue stützt, in die Zeit des Endes der Republik oder des Anfangs der Kaiserherrschaft, da aber sein Werk in Antium gefunden ist, wo sich die Kaiser von Augustus an vielfach aufhielten, so bleibt es wahrscheinlichsten, dass Agasias in dieser Zeit lebte und für einen der ersten Kaiser arbeitete.

Ein anderer ephesischer Künstler, aber aus späterer Zeit, der hier im Vorbeigehn genannt werden möge, ist

2. Herakleides, der Sohn des Hagnos, der mit einem zweiten Künstler, dessen Name wahrscheinlich Agneios, dessen Vaterland aber bisher nicht ermittelt ist[38]), eine jetzt als Ares ergänzte Statue verfertigte, die im Louvre steht, ihrem Costüm nach mehr römisch als griechisch ist und sich in keiner Beziehung über das gewöhnliche Mittelgut der römischen Kunstepoche bis auf Hadrian erhebt.

Ungleich wichtiger ist uns

3. Archelaos, der Sohn des Apollonios aus Priene[39], der Künstler der sogenannten „Apotheose des Homer" im britischen Museum (unten Fig. 91). Das Relief wurde in den Ruinen von Bovillä gefunden, wo Tiberius im dritten Jahre seiner Regierung (16 v. Chr.) das Heiligthum des julischen Geschlechts weihte. Eine Reihe von Gründen macht es wahrscheinlich, dass in dieser Zeit und auf Anregung des genannten Kaisers neben anderen Reliefen, welche als Schultafeln zur Vergegenwärtigung des Inhalts der homerischen und nachhomerischen Epopöen dienten, auch dieses Werk entstanden sei.

Vielleicht gehört in diese Reihe kleinasiatischer Künstler aus dem Beginne der römischen Kaiserzeit auch der Meister der hochberühmten Aphroditestatue von der Insel Melos im Louvre (unten Fig. 92), wenigstens finden wir

4. den Namen des Alexandros, Menides' Sohn aus Antiocheia am Mäander, auf dem Fragment einer Plinthe, welches mit denjenigen der herrlichen Statue zusammenzugehören scheint. Es ist dies freilich nicht sicher bewiesen[40], allein aus der Trefflichkeit der Statue allein von vorn herein zu schliessen, dass sie nicht das Werk eines Künstlers dieser Zeit sein könne, als der sich Alexandros nach den Buchstabenformen der Inschrift ausweist, scheint mir nicht erlaubt. Ohne deshalb das Unsichere als sicher hinstellen zu wollen, werde ich in der unten folgenden Beurteilung der Statue nachzuweisen suchen, dass Momente vorhanden sind, welche uns an die Möglichkeit ihrer Entstehung in unserer Periode glauben lassen.

Von den Künstlern der späteren Zeit sind uns besonders wichtig

5. Aristeas und Papias von Aphrodisias[41], die Künstler zweier Kentauren aus schwarzem Marmor, welche in der Villa Hadrian's in Tivoli gefunden sind und jetzt im capitolinischen Museum sich befinden (unter Fig. 93), während mehrfache Wiederholungen dieser Werke in verschiedenen Museen, im Vatican, im Louvre und sonst vorhanden sind. Der Fundort, der Stil der Bildwerke und die Form der Buchstaben der Inschrift vereinigen sich um diese Sculpturen der hadrianischen Zeit zuzuweisen. Die Vaterstadt dieser Künstler, Aphrodisias, scheint aber der Sitz einer ausgedehnteren Kunstübung dieser Periode gewesen zu sein[42], wenigstens kennen wir noch einen Zenon[43], von dem einige Werke, eine sitzende männliche Statue in der Villa Ludovisi, eine weibliche Gewandstatue, die früher in Syrakus war, und eine halbbekleidete Herme ohne Kopf mit einer metrischen Inschrift erhalten sind, ferner einen Menestheus[44], von dessen Werk, einer Gewandstatue, sich nur ein Fragment erhalten hat, als aphrodisiensische Künstler der Periode bis zum zweiten Jahrhundert nach Christus, zu denen in viel späterer Zeit ein gewisser Atticianus als Verfertiger einer Musenstatue des florentiner Museums sich gesellt. Schliesslich sei auch noch der Bithynier Eutyches[45], der Künstler eines athletischen Ehrendenkmals von ganz gewöhnlicher Reliefarbeit im capitolinischen Museum mit einem Worte erwähnt.

Beginnen wir unsere Betrachtung der Monumente mit dem sogenannten borghesischen Fechter von Agasias, von dem eine Zeichnung nach dem Gyps (Fig. 90) beiliegt[46].

Über die Bedeutung der Statue kann bei aller Verschiedenheit der ihr gegebenen Namen als feststehend betrachtet werden, dass sie einen mit erhobenem Schild und mit dem Schwerte (nicht der Lanze) gegen einen höher stehenden, am wahrscheinlichsten berittenen Feind Kämpfenden darstelle. Das ergiebt sich aus der Stel-



Fig. 90. Der sogenannte „borghesische Fechter" von Agasias von Ephesos.



lung bei genauer Prüfung von selbst; der linke Arm, an welchem der Schildring erhalten oder der Schild durch den Ring angedeutet ist, ist gegen den Stoss oder Streich des Gegners, zu dem der aufmerksam spähende Blick sich emporwendet, erhoben, die ergänzte, aber richtig ergänzte Hand holt mit der Waffe nach hinten mächtig aus, der gewaltsame Ausschritt zeigt deutlich, dass hier ein momentaner Ausfall gemeint sei, wie er einen Reiter gegenüber durchaus passt, nicht, wenn wir den Kämpfer die Mauern einer Stadt angreifend denken, wie Winkelmann wollte. Dass die Waffe ein Schwert, nicht ein Speer sei[47]), ergiebt sich aus genauerem Studium der Bewegung; so wie der Held steht, das rechte Bein vorgestellt, das linke auf's Äusserste zurückgestemmt, kann er, ohne zu fallen, unmöglich einen Stoss von rechts nach links führen, sondern er kann nur ausholen, um einen Schlag von links nach rechts zu thun, welcher zugleich die in der extremsten Weise bewegten Glieder mit natürlichem Schwunge in eine ruhigere Lage zurückschieben wird. Was aber nun den speciellen Namen der Statue betrifft, so müssen wir einerseits hervorheben, dass die Intention über die Darstellung irgend eines gewöhnlichen Kriegers hinausgeht, so dass wir genöthigt sind, die Bezeichnung auf heroischem Gebiete zu suchen, wobei nicht vergessen werden darf, dass in den verschiedenen Schulen und Zeitaltern die Begriffe vom Idealen verschieden sind. Trotzdem glaube ich mit Welcker und Anderen darauf verzichten zu müssen, einen einzelnen Namen zu wählen; Theseus' jugendliche Heldenschönheit ist hier auf keine Weise ausgedrückt, und Achilleus gegenüber der Penthesileia ist gradezu eine Unmöglichkeit; denn Achilleus' Kampf gegen die schöne Amazone hat in Poesie und Kunstwerken[48]) einen durchaus chevaleresken Charakter, der in diesem enormen Schwertstreich nicht im Geringsten gewahrt ist. Wir bleiben also bei der allgemeinen Bezeichnung Heros stehen und wollen versuchen, uns die Natur der Aufgabe dieser Darstellung und die Art ihrer Lösung klar zu machen.

Wer ohne die Statue zu kennen die so eben entwickelte Situation, in der sich der Heros befindet, in's Auge fasst, der könnte sich versucht fühlen zu glauben, der Künstler habe sich die Darstellung des Pathos eines heftigen Kampfes und derjenigen Leidenschaften und Bewegungen des Gemüthes zur Aufgabe gemacht, welche durch einen solchen heftigen und gefahrvollen Kampf in uns erregt werden. Wer aber vor der Statue steht und sich über den Eindruck, den sie auf ihn macht, Rechenschaft giebt, der wird alsbald wahrnehmen, dass er sich nicht im geringsten pathetisch oder tragisch bewegt fühlt, dass die Statue überhaupt nicht auf das Gemüth wirkt, sondern einzig und allein den Verstand beschäftigt, dass wir uns fast mit Gewalt überreden müssen, die Situation, in welcher sich der Heros befindet, sei eine pathetische, gefahrvolle. Aus dieser Thatsache könnte man nun weiter folgern wollen, der Künstler habe seine Aufgabe verfehlt, er sei der Ausführung seiner Intention nicht gewachsen gewesen, ja man müsste diese Folgerung machen, wenn es bewiesen wäre, die Intention des Meisters sei die Darstellung des Kampfespathos gewesen. Allein diese seine Intention ist nicht bewiesen, und wir sind nicht berechtigt, ihm eine solche unterzuschieben, um darauf einen Tadel zu gründen, vielmehr sind wir verpflichtet, die Absicht des Künstlers aus dem Werke selbst und aus dem Eindruck zu abstrahiren, den dasselbe auf uns macht. Dieser Eindruck ist nun ohne Zweifel vom ersten Momente der Betrachtung an derjenige des Erstaunens über diese im

höchsten Grade kühn erfundene Stellung, über das hier im Marmor fixirte Extrem der denkbar heftigsten und äussersten Bewegung, und wenn wir nun diesen Eindruck um so mehr gesteigert fühlen, je näher wir auf die Prüfung des Werkes eingehn, wenn wir andererseits wahrnehmen, dass der Künstler in den Ausdruck des Kopfes Nichts mehr hineingelegt hat, als die natürliche Spannung und Aufmerksamkeit des geübten Kämpfers, Nichts von eigentlicher Leidenschaft, Zorn, Hohn, Furcht oder dergleichen, so werden wir zu der Überzeugung hingedrängt, dass es durchaus nicht die Absicht des Künstlers gewesen ist, ein pathetisches Kunstwerk zu schaffen, sondern dass er die Situation nur als diejenige ergriffen und benutzt hat, welche ihm die vollkommenste Entwickelung seiner Aufgabe: der Darstellung der äussersten, extensivsten und momentansten Kraft und Bewegung, deren der menschliche Körper überhaupt fähig ist, gestattete. Wenn dadurch die Statue allerdings fast jeden idealen Gehalt, jede höhere und geistige Bedeutung verliert, und wenn wir demgemäss auch urteilen müssen, dass der Künstler die höchste Auffassung einer derartigen Situation verfehlt hat, so werden wir ihm doch vermöge dieser Anschauung seiner Intention gerechter werden, als durch die Voraussetzung einer von ihm nicht erreichten höheren Absicht, da wir jetzt seinem Werke und der grösstentheils erreichten Absicht des Künstlers in mehr als einer Beziehung unsere Bewunderung nicht versagen können.

Von der Richtigkeit der Behauptung, dass in unserer Statue das Extrem der extensiven Bewegung des menschlichen Körpers dargestellt sei, kann man sich ohne sonderliche Mühe durch Versuche mit dem eigenen Körper, durch Beobachtung sonstiger Kunstdarstellungen heftiger Bewegungen, oder endlich durch einiges Nachdenken vor der Statue selbst überzeugen. Vor dieser wird sich uns bewähren, was Feuerbach sagt: die Gliedmassen sind in die Pole der Bewegungssphäre gerückt und es ist eben so unmöglich, sich zu denken, dass der Kämpfer sich langsam in diese extreme Stellung auseinandergeschoben habe, wie es unmöglich ist, ihn in derselben bis zum nächsten Augenblick verharrend zu denken. Demgemäss scheint die hier gelöste Aufgabe mit derjenigen, welche Myron in seinem Diskobol, oder derjenigen, die er in seinem Ladas verfolgte, nahe verwandt zu sein, denn auch im Diskobol haben wir die Kühnheit der höchsten und äussersten Bewegung, deren der menschliche Körper in einer bestimmten Richtung fähig ist, erkannt, und der Ladas stellte die letzte Anstrengung des Laufes, also wiederum ein Höchstes der momentanen Bewegtheit dar. Und doch bestehn die Unterschiede zwischen dem Diskobol und unserem Kämpfer nicht nur darin, dass die Richtung und Art der Bewegung eine verschiedene oder in gewissem Grade gegensätzliche ist, doch müssen wir sie auch darin erkennen, dass der Diskobol uns eine Stellung zeigt, in der sich eine neue, rasche und schwungvolle Bewegung vorbereitet, zu deren Auffassung unsere Phantasie durch das, was wir sehn, nothwendig angeregt wird, während uns die Statue des Agasias in viel weniger glücklicher Wahl des Momentes ein Letztes und Äusseres zeigt, auf das nur ein Nachlassen folgen kann, und durch welches eben deshalb unsere Phantasie nicht erregt wird. In diesem Punkte bietet sich der Ladas als ein noch näherer Vergleich dar; allein im Ladas war es ja eben die Absicht des Künstlers ein Äusserstes und Letztes der Anstrengung und Überanstrengung darzustellen, dem ein Zusammenbrechen des Handelnden und dem sein Tod aus Erschöpfung folgte,

und in dieser Überanstrengung uns die unausbleibliche Folge, die Erschöpfung anschaulich zu machen, auf welche die vorausschauende Phantasie hingedrängt wurde. Auch davon kann bei Agasias' Statue nicht die Rede sein, weil der Kämpfer in der völligen Herrschaft über seinen Körper erscheint, und weil seine Bewegung trotz aller extremen Heftigkeit doch so viel Festes, Gehaltenes hat, dass wir nicht entfernt den Eindruck von Überstürzung oder Überanstrengung, und also von einem Umschlag in Erschöpfung und Ermattung erhalten.

Gewiss sind das bedeutungsvolle Unterschiede zwischen den Conceptionen des älteren und derjenigen des jüngeren Meisters, Unterschiede, welche eben nicht zum Vortheil des letzteren ausfallen; allein die grösste Differenz liegt in noch einem anderem Punkte. So fein beobachtet und so kunstvoll durchgeführt der Rhythmus der Bewegung in den myronischen Statuen war, die Bewegungen selbst waren solche, wie sie sich unter den gegebenen Umständen mit Nothwendigkeit darstellten, solche, deren Anschauung der Künstler aus unmittelbarer Beobachtung der Natur gewinnen konnte. Die Stellung dagegen, welche uns Agasias' Kämpfer zeigt, ist eine so durchaus singuläre, dass wir mit Sicherheit behaupten dürfen, der Künstler habe nur ihr Grundmotiv aus der Wirklichkeit, oder aus älteren Kunstdarstellungen ähnlicher Situationen entnommen und entnehmen können; das was er uns in seiner Statue zeigt, konnte er nur durch eine auf dem Gesehenen fortbauende Reflexion, durch eine planmässige Steigerung erreichen, die sich uns, je näher wir auf die Einzelheiten der Statue eingehn, desto deutlicher als das Ergebniss der kühlen Verstandesthätigkeit und der raffinirtesten Berechnung zu erkennen giebt. Myron brauchte, um seinen Ladas und seinen Diskobol zu schaffen, Nichts als ein offenes Auge und feines Gefühl für die lebendige Natur, Agasias wäre nimmer ohne eine gelehrte anatomische Kenntniss des menschlichen Körpers durchgekommen. Und eben weil seine Statue nicht auf der unmittelbaren Intuition beruht, weil sich uns aus derselben überall die Reflexion, das Wissen des Künstlers und das Geltendmachen dieses Wissens entgegendrängt, geht derselben alle Frische des Eindrucks ab und lässt sie uns, trotz aller Bewunderung, welche unser Verstand ihr zollt, im Gemüth vollkommen kalt. Wer sich von dem Vorherrschen der kühlen Berechnung in der Composition dieser Statue überzeugen will, der gebe sich nur darüber Rechenschaft, wie wenig die Stellung als das Ergebniss eines Zufalls erscheint, wie viel Überlegtes, Geregeltes, Bewusstes sie trotz aller Heftigkeit hat; man beachte, wie raffinirter Weise die Contraste der Bewegung auf die beiden Seiten des Körpers vertheilt sind: die Arme in bewegen sich in diametral entgegengesetzter Richtung, der rechte nach hinten, während der entsprechende Fuss vorschreitet, der linke nach vorn und nach oben, während das Bein rückwärts und nach unten ausgedehnt ist; dadurch entsteht ein Gegensatz der gestreckten und der zusammengeschobenen Seite dieses Körpers, der nicht vollkommener gedacht werden kann, der aber, so durchaus möglich er sein mag, in gleicher Situation unter tausend Fällen vielleicht nicht einmal sich durch den Zufall in lebendiger Handlung bildet, und der eben deshalb als vom Künstler arrangirt empfunden wird.

Das vorstehend Entwickelte wird genügen um zu erklären, warum unser Wohlgefallen an der Statue wesentlich und überwiegend sich auf die Art der Darstellung, auf das Technische, das Machwerk, sei es im weiteren, sei es im engeren Sinne,

bezieht. Und in der That findet man, dass so ziemlich alle Lobsprüche, welche selbst von den begeistertsten Bewunderern dem Werke des Agasias gespendet worden sind, sich auf die Virtuosität des Künstlers beziehn, auf die Abgewogenheit der Composition, die Richtigkeit der Stellung, das gründliche Verständniss der organischen Bewegung, die tiefe Kenntniss der Anatomie des menschlichen Körpers. Und allerdings bleibt die Statue in allen diesen Hinsichten in der That bewunderungswerth, und überdies in Hinsicht auf die Klarheit, mit welcher der Künstler seine Aufgabe und die Mittel, dieselbe zu lösen, begriffen hat. Wollte er nicht gradezu in Unnatur und Unbedeutendheit verfallen, so musste er sich einer Formgebung befleissigen, welche bis in's Detail der thätigen Musculatur hinein die Spannung und Thätigkeit derselben zeigt; er musste die Reflexion, welche diese extreme Bewegung im Ganzen hervorgerufen, in jeder Einzelheit wiederholen, musste die Schwellung und Spannung jedes Muskels so gut über das im Leben Beobachtete hinaus steigern, wie er die Conception der ganzen Bewegung über das im Leben Gesehene steigerte. Das hat er gethan, und gleichwie seine Statue benutzt worden ist, um an ihr als an einem vollendeten Muster die Anatomie des menschlichen Körpers zu demonstriren [49]), so dürfen wir behaupten, dass auch der strengste Anatom nicht einen einzigen Muskel finden wird, welcher nicht in allerhöchster Function völlig genau seinem Zweck entspräche. Allein dies Studirte in der Formgebung, das offenbare Streben, seine anatomische Kenntniss zu verwerthen und ein möglichst reichliches Detail zur Geltung zu bringen, hat den Künstler über die Grenze der allgemeinen Lebenswahrheit, der Totalität und Harmonie hinausgeführt, welche das höhere Alterthum in so bewunderungwerther Weise eingehalten hat. Diese allgemeine Lebenswahrheit, Wärme und Harmonie ist hier in endlose Einzelheiten zersplittert, welche je für sich das Auge fesseln und die Aufmerksamkeit von dem Ganzen ablenken, wodurch der Totaleindruck gestört und geschwächt wird. Von der Richtigkeit dieses Satzes überzeugt man sich am besten durch den Versuch, die Statue nächtlich mit schwachem Lampenlicht zu beleuchten, welches eine Menge Detail aufzehrt, dem ganzen Werke dagegen ein ungleich grösseres Leben und den Schein wirklicher Bewegtheit verleiht.

Von nicht geringer Bedeutung für die Beurteilung der Statue des Agasias ist die Beantwortung der Frage, ob dieselbe zu einer grösseren Gruppe gehört hat, oder ob wir sie nur dem einen Gegner zu Pferde gegenüber, oder endlich ob wir sie von vorn herein zum Alleinstehn bestimmt denken sollen. Müller denkt sich, Agasias habe seinen Kämpfenden aus einer grösseren Schlachtgruppe entnommen, um ihn mit besonderem Raffinement auszuführen, und die meisten anderen Erklärer statuiren eine grössere Gruppe, zu der die Statue thatsächlich gehört habe. Ich halte dies Letztere für im höchsten Grade unwahrscheinlich, und zwar sowohl aus einem äusserem Grunde, wie aus einem inneren. Der äussere Grund liegt in der Künstlerinschrift, von der man nicht begreift, wie sie an die Stütze (den Baum) der einen Statue gekommen sein soll, wenn diese einer Gruppe wirklich angehörte. Der innere Grund aber ist, dass es schwer, ja fast unmöglich wird, uns die Art der Gruppirung mehrer Figuren neben dieser zu denken, wenn wir uns über den Standpunkt Rechenschaft geben, den wir der Statue gegenüber einnehmen müssen, um sie ganz zu würdigen. Da ergiebt es sich nämlich, dass die Statue nicht von einem, sondern



Fig. 91. Die Statue der Aphrodite von Melos, vielleicht von Alexandros von Antiocheia.



dass sie von mehren Standpunkten betrachtet sein will, von vorn und von beiden Seiten, weil nur so die ganze Arbeit zur Geltung kommt. Dieser Grund scheint mir auch im Wege zu stehn, wenn wir den Gegner real vorhanden annehmen, er müsste und würde uns wenigstens eine Hauptansicht der Statue decken oder trüben. Somit glaube ich mich dafür entscheiden zu müssen, dass die Statue von Anfang an allein gestanden hat, und zum Alleinstehn gearbeitet worden ist, worauf eben der Charakter der Ausführung auf's Bestimmteste hinweist. Ob sie aus einer grösseren Gruppe entnommen ist, wie Müller meint, scheint mir in sofern gleichgiltig, als sie bei der Gelegenheit in wesentlichen Motiven verändert worden sein müsste, und jedenfalls eine andere ist, als wie sie jemals in einer Gruppe gewesen sein kann. Auf die Art der Kunst wirft diese Erwägung, dass der borghesische Heros als ein Schaustück für sich allein gearbeitet worden, wie mir scheint, ein nicht unbedeutendes Licht.

Ziehn wir nun aus der vorstehenden Entwickelung das kunstgeschichtliche Résumé, so werden wir einerseits die grosse Verschiedenheit zwischen dem Werke des Agasias und den Hervorbringungen der gleichzeitigen attischen Künstler und andererseits den Zusammenhang dieses Werkes mit den Tendenzen der rhodischen Kunst in der vorigen Epoche nicht verkennen. Während in den attischen Werken eine überwiegende Richtung auf das Ideale hervortritt, während die Künstler in der Erfindung, Composition und Formgebung von älteren Vorbildern durchaus abhängig erscheinen und ein Zurückgehn auf das Studium und ein selbständiges Verarbeiten der Natur bei ihnen nicht bemerkbar wird, vielmehr geläugnet werden muss, finden wir bei Agasias eine freiwillige und bewusste Verzichtleistung auf eine höhere und geistige Auffassung seiner Aufgabe, während er in der Erfindung und Composition wenigstens im engeren Sinne — denn dass er für seine Composition im Allgemeinen viele Vorbilder hatte, versteht sich fast von selbst, und ist durch manche seiner Statue verwandte Reliefligur verbürgt — selbständig dasteht und seiner Formgebung ein gelehrtes anstatt eines künstlerischen Studiums der Natur zum Grunde legt[50]. Hierin und in dem aus dieser Quelle stammenden Streben nach Effect, nach dem Geltendmachen seines Wissens und seiner technischen Virtuosität erscheint er den Meistern des Laokoon verwandt, und es scheint sich zu ergeben, dass, wie wir schon in der vorigen Epoche kleinasiatische Künstler auf Rhodos thätig fanden, die Kunstübung in den kleinasiatischen Städten durch die rhodische Kunstschule angeregt und in ihren Tendenzen bestimmt worden sei, ein Satz, der mindestens noch durch die weiterhin zu betrachtenden Kentauren der Künstler von Aphrodisias seine Bestätigung findet. Um uns jedoch auch hier vor der Gefahr der Schematisirung zu hüten, wenden wir uns zunächst zu einer Prüfung und Würdigung der Aphroditestatue von Melos, welche, wie oben bemerkt, wenigstens möglicherweise einem kleinasiatischen Meister des letzten Jahrhunderts vor Christus angehört.

Die Restauration dieser vielgepriesenen Statue, von der wir eine Zeichnung (Fig. 91) beilegen, ist, obwohl sich die tüchtigsten Gelehrten mit derselben befasst haben, bis auf den heutigen Tag zweifelhaft und streitig[51], und demgemäss kann auch über deren Bedeutung und die von dieser abhangende Auffassung nicht mit Sicherheit abgesprochen werden. Die Ansicht, diese Aphrodite habe in der Linken den ihr von Paris zuerkannten Apfel gehalten, darf als beseitigt betrachtet werden, jede

der beiden anderen Restaurationen, welche vorgeschlagen sind, hat aber ungefähr gleich Viel für sich und gegen sich. Die eine gruppirt die Göttin mit Ares, auf dessen Schulter sie den linken Arm legt und stützt sich auf mehre Gruppen dieser beiden Götter, in denen die Aphrodite sehr ähnlich componirt ist, namentlich auf eine solche in Florenz, welche in Betreff der Aphrodite beinahe genau mit unserer Statue übereinstimmt[52]; die andere lässt die Göttin den Schild des Ares halten und sich in demselben bespiegeln, und stützt sich dabei auf einige Münzen und Gemmen, welche eine ähnlich componirte Gestalt mit dem Schilde des Ares zeigen[53]). Ich muss hier auf eine eingehende Kritik dieser beiden Restaurationen verzichten, kann jedoch nicht umhin zu bemerken, dass keineswegs alle Gründe, welche gegen die erstere derselben geltend gemacht werden, stichhaltig sind oder schwer wiegen, was gleicherweise von den für die zweite Restauration erhobenen Argumenten gilt. In der That liegt die grösste Schwierigkeit, welche der Gruppirung mit Ares entgegensteht, darin, dass die Göttin in Blick und Ausdruck des Gesichts keinen Bezug auf eine mit ihr gruppirte Person verräth, und es würde sich noch fragen lassen, in wieweit man berechtigt ist, eine solche bestimmt ausgeprägte Bezugnahme zweier mit einander gruppirten Personen schlechthin zu fordern und vorauszusetzen. Eine Gruppe, wie die erwähnte in Florenz, in welcher Aphrodite den Ares, indem sie ihn umarmt oder an sich heranzieht, zärtlich anblickt, trägt mehr einen idyllischen, mythisch genrehaften Charakter, wogegen die aus der Gruppe heraus in die Ferne oder auf den Beschauer blickende Aphrodite mehr dem religiösen Begriff etwa einer areïschen Aphrodite entspricht, der der Gott des Krieges mehr nur zur Bezeichnung ihres Wesens als in der Absicht beigesellt ist, mit ihr eine zärtliche Scene darzustellen. Räumen diese Bemerkungen allerdings die bezeichnete Schwierigkeit nicht hinweg, so darf doch auch das nicht übersehn werden, was der Restauration mit dem Schilde entgegensteht. Zu oberst hebe ich hervor, dass ein von der Göttin gehaltener eherner Schild, den wir uns nach der Haltung der Arme nicht etwa klein, sondern von fast der halben Grösse der ganzen Figur denken müssen, sowohl an sich einen ungefälligen Anblick gewährt, wie auch die beste und Hauptansicht des schönen Körpers so gut wie vollständig gedeckt haben würde. Ferner muss geltend gemacht werden, dass bei einer solchen Haltung des Schildes, wie sie vorausgesetzt wird, das Auflegen der rechten, den unteren Schildrand fassenden Hand auf den Schenkel des auf eine Erhöhung aufgestützten linken Beines das durchaus naturgemässe, fast nothwendige Bewegungs- und Compositionsmotiv gewesen wäre, ja dass eben um dieses natürlichen Auflegens der Hand willen das Aufstützen des Beines ersonnen scheint. In unserer Statue aber hat, wie das aus den Falten der Gewandung hervorgeht, die Hand nicht auf dem linken Schenkel geruht, und ohne dies ist die ganze Bewegung, das wage ich kühn zu behaupten, weil man sich durch Versuche am eigenen Körper leicht davon überzeugen kann, eine überaus gezwungene, ungeschickte und steife. Endlich muss ich noch hervorheben, dass man den Schild in den Händen dieser Aphrodite nicht durch die Annahme vertheidigen darf, sie stelle den Fuss auf einen Helm wie diejenige von Capua, denn bei der geringen Erhebung dieses Fusses vom Boden kann ein Helm unter demselben nicht gelegen haben. Will man nicht eine zufällige Erhöhung des Bodens statuiren, so kann man etwa noch an eine Schildkröte denken wie diejenige, auf welche die Aphrodite Urania

des Phidias (Bd. 1, S. 203) den Fuss stellte. Dem Raume nach würde eine solche passen, und wer kann bei unserer Unwissenheit über die Bedeutung der Statue behaupten, ein derartiges Attribut habe zu derselben nicht gepasst?

Ich musste auf die Ungewissheit über die Bedeutung der Statue etwas näher eingehn, weil sich aus ihr die Schwierigkeit eines Urteils über die Conception und Composition des Werkes ergiebt; denn es leuchtet wohl ein, dass wir je nach der Annahme der einen oder der anderen Restauration die Haltung, den Ausdruck und die ganze Auffassung der Göttin sehr verschieden beurteilen werden. Diese Auffassung charakterisirt sich am meisten durch das Streben nach Ernst und Würde, vermöge deren die Aphrodite von Melos den polaren Gegensatz zu der mediceïschen Statue bildet, einen Gegensatz, den man in dem Ausdrucke des Gesichts und in den Formen des Nackten gleichmässig wiederfindet. Denn während der Ausdruck im Gesichte der mediceïschen Venus ganz in Liebesverlangen und Liebeshuld aufgeht, zeigt das Antlitz der Statue von Melos von irgend einer Bewegung des Gemüthes oder von Leidenschaft kaum eine Spur, und nicht mit Unrecht sind auf sie die Worte der Maria Stuart über Elisabeth: „Ach Gott, in diesen Zügen wohnt kein Herz!“ angewendet worden. Die Züge sind bei aller nur durch die etwas zu grosse und zu weit vorspringende Nase beeinträchtigten Schönheit kalt und etwas starr, und nur der Grundtypus der Gesichtsform in Verbindung mit dem schmalgeschlitzten Auge lässt uns nicht zweifeln, dass wir einen Kopf der Aphrodite vor uns haben. Der Künstler hat vor Allem die Göttin zur Geltung bringen wollen, aber er ist dafür dem Weibe in Aphrodite nicht gerecht geworden. In der Behandlung des Körpers ist derselbe Gegensatz; dort, bei der Mediceerin, ist der Körper mit äusserster Feinheit und Zartheit angelegt, und darf mit einer sich erschliessenden Knospe verglichen werden, hier, bei der melischen Göttin, ist der Körper vollkräftig entwickelt, fleischig ohne fett zu sein, üppig ohne Weichlichkeit, glänzend in Fülle der Gesundheit und Kraft, eine vollerschlossene Blume weiblicher Schönheit. Und während wir die Haltung der mediceïschen Venus von einer gewissen Lüsternheit und Koketterie nicht freisprechen konnten, zeigt sich in derjenigen der Statue von Melos die völligste Unbefangenheit und Selbstvergessenheit. Der künstlerischen Conception nach ist jene Statue auf den raffinirtesten sinnlichen Reiz berechnet, während die Anlage der melischen Statue gross und erhaben ist und die Göttin darstellt, welche nicht geliebt, sondern bewundert und angebetet sein will.

Wenn wir uns nun über die eigenthümlichen künstlerischen Verdienste der Aphrodite von Melos zu orientiren suchen, so müssen wir gestehn, zunächst über die Erfindung am wenigsten sicher absprechen zu können. Wenn man aber bedenkt, dass die Composition dieser Statue in einer nicht ganz geringen Reihe von allerdings noch jüngeren Darstellungen mehr oder weniger genau wiederkehrt[54]), während es unwahrscheinlich ist, dass diesen Werken eine nicht etwa in Rom, sondern auf der Insel Melos aufgestellte Statue als Vorbild gedient habe, so wird es erlaubt sein, an der Originalität dieser Composition bei dem Künstler unserer Statue zu zweifeln, und auf ein älteres Original, dass wir freilich nicht bestimmen können, als das gemeinsame Vorbild der Statue von Melos und der anderen ähnlichen zu schliessen. In dieser Beziehung stünde also gewiss Nichts im Wege, unsere Statue in der Periode der Nachahmung, von der wir reden, entstanden zu denken. Trotzdem ich aber ihre Abhängigkeit von-

einem älteren Original für sicher halte, bin ich weit entfernt, ihr einen gewissen Grad von Selbständigkeit absprechen zu wollen. Aber grade in demjenigen, was ich als selbständig erfunden glaube bezeichnen zu müssen, scheinen mir die Kennzeichen einer späteren Entstehungszeit zu liegen. Ich meine die Gewandung, welche nur in einem Theil der übereinstimmenden Statuen, wie hier auf ein um die unteren Theile des Körpers gelegtes Obergewand beschränkt ist, in anderen ausser aus diesem aus einem feinen, den ganzen Körper umhüllenden Untergewande (Chiton) besteht[55]). In der Gewandung der Statue von Melos aber ist das Streben nach Effect augenfällig; dasselbe verhüllt so gut wie Nichts von den Reizen des Körpers, und weit entfernt, diese Statue eine bekleidete nennen zu dürfen, sollte man anerkennen, dass sie recht eigentlich nackt ist, indem das Gewand nur dazu dient, um den Contrast des Nackten augenfälliger zu machen. Wie weit diese Nacktheit durch die Situation motivirt war, vermögen wir freilich nicht zu beurteilen, allein gewiss ist, dass die Situation besten Falls, nämlich dann, wenn man eine sich im Schilde spiegelnde Aphrodite annimmt, erfunden wurde, um die Nacktheit geschickt zu motiviren. Dies glaube ich der höchsten Blüthezeit der Kunst nicht zutrauen zu dürfen, und berufe mich hierfür auf Praxiteles' Knidierin, wie sie uns die Münze der Plautilla zeigt. Allerdings ist auch hier die Situation ersonnen, um die Göttin ganz nackt zeigen zu können, aber, man sage was man will, man wird immer anerkennen müssen, dass dieselbe aus der dargestellten Handlung natürlich und einfach, ja gewissermassen nothwendig sich ergiebt, und dass sie dem Tadel des Arrangirten, willkürlich so Gemachten, durchaus nicht unterliegt. Dies ist aber der Fall bei der Statue von Melos, denn auf die Frage, warum die Göttin nicht entweder ganz bekleidet oder ganz nackt sei, giebt es bei dieser Anordnung des Gewandes nur die eine Antwort: weil es dem Künstler so beliebte, weil er durch den Contrast der Gewandung das Nackte seiner Statue um so fühlbarer hervorheben konnte. Ich sage absichtlich: bei dieser Anordnung der Gewandung; denn ein Anderes wäre es, wenn das Gewand um die unteren Körperpartien mit einem Knoten geknüpft wäre, wie bei mehren Statuen, welche Aphrodite eben dem Bade entstiegen, das nasse Haar mit den Händen trocknend oder lüftend darstellen[56]), und bei denen das umgeknüpfte Gewand ganz sachgemäss die Stelle eines Badetuchs vertritt. Hier ist von keinem Bade und von keiner Toilette nach dem Bade die Rede, und demnach ist auch das Gewand nicht umgeknüpft, sondern nur lose umgelegt, und eben deshalb seine Anordnung durch keine innere Nothwendigkeit der Situation motivirt. Dazu kommt nun aber noch ein Anderes. Nicht allein in letzter Instanz unmotivirt, sondern auch thatsächlich unmöglich ist diese Gewandanordnung, und es gilt von ihr dasselbe, was ich von der Gewandung des sogenannten Germanicus bemerkt habe. Ein auf diese Weise lose um die Hüften, nicht etwa um den Leib (die Taille) gelegtes Gewand kann nicht eine Secunde haften, es muss sofort völlig hinabgleiten. Das thut es aber hier nicht, es haftet auf eben so unbegreifliche Weise an den Schenkeln der Göttin, wie das Gewand des Germanicus an dessen Oberarm. Hätte der Künstler das Gewand um etwa zwei Handbreiten höher um den Leib seiner Göttin gelegt, so möchte er uns dessen Beharren in der gegebenen Lage glauben machen, aber dann hätte er auch einen guten Theil der Reize geopfert, welche das Gewand jetzt enthüllt. Dass er dies nicht that, dass er das Gewand genau auf der Höhe um den Körper legte,

wo dasselbe am effectvollsten wirkte, dass er dabei auf die reale Möglichkeit nicht achtete, sondern diese dem erstrebten und erreichten Effecte zum Opfer brachte, dies ist mir, so unwesentlich es Manchem scheinen mag, ein starkes Zeichen einer späten Entstehungszeit unserer Statue, einer Zeit, in welcher das Streben nach Effect bereits über die naturgemässe Motivirung den Sieg davongetragen hatte.

Der Composition der Statue, soweit sie dem Meister eben dieses Exemplares gehört, können wir nach dem Gesagten das unbedingte Lob nicht spenden, welches man vielfach über die Aphrodite von Melos anstimmen hört, über die in Entzücken und Verzückung zu gerathen Mode geworden ist. Wenden wir uns der Formgebung zu, so soll die Grossheit der Anlage, die üppige und doch in der Fülle masshaltende Schönheit, die wir oben anerkannt haben, nicht wiederum bestritten werden, auch wollen wir nicht zu ängstlich auf einzelne Fehler, z. B. den offenbar zu lang gerathenen Hals und eine Ungleichheit in den beiden Hälften des Körpers hinweisen, wohl aber wollen wir darauf aufmerksam machen, dass sehr gewiegte Kenner den Formen im Ganzen die eigentliche Idealität absprechen und behaupten, dass der Künstler nach einem Modell gearbeitet habe[57]). Ohne grade diese Meinung zu theilen muss ich doch auch meinerseits bekennen, dass ich in den Formen der melischen Statue fast Nichts entdecken kann, was über die natürliche Schönheit hinausginge. Nicht zu verkennen dagegen ist, dass der Künstler seinem Werke durch eine überaus meisterliche technische Behandlung der Oberfläche einen eigenthümlichen Reiz verliehen hat. Die Statue ist keineswegs sehr fleissig im Detail gearbeitet und durchgebildet, ohne gleichwohl in Oberflächlichkeit zu verfallen; ihr Hauptvorzug besteht in der unendlich weichen Verschmelzung der einzelnen Formen, vermöge deren sie den conträren Gegensatz gegen den Laokoon bildet. Und doch wird man, glaube ich, auch hier eine technische Virtuosität und das Geltendmachen derselben von Seiten des Künstlers finden dürfen, der, wie die Meister des Laokoon nur mit dem Meissel arbeiteten, sein Werk fast ganz mit der Raspel und mit der Feile vollendete. Denn nirgend ist eine Spur der Meisselführung zu entdecken, wie denn auch die Grundformen des Körpers nur bescheiden angedeutet sind, und andererseits ist nur durch die zarte Feile eine solche von aller Glätte weit entfernte Weichheit der Marmoroberfläche, diese absolute Verschmelzung des Einzelnen in's Ganze, diese Darstellung einer über alle Muskeln gleichmässig gespannten, hie und da leichte Falten bildenden Haut zu erreichen, deren elastische Textur und deren sammetne Milde man im Stein fühlen zu können glaubt. In dieser Darstellung der Haut liegt einer der grössten Reize der Aphrodite von Melos, ein Reiz, der für uns noch durch die schöne warme Farbe des leise gegilbten parischen Marmors und durch die fast vollkommene Erhaltung der Epidermis erhöht wird, welche gegen die abgeriebene, glattpolirte, spiegelnde Oberfläche der ungeheuren Mehrzahl unserer antiken Statuen gewaltig absticht. Indem wir diesen Reiz, den Niemand verkennen kann, der das Werk auch nur im Abgusse betrachtet, vollkommen, und zwar als einen dem Meister zuzuschreibenden Vorzug anerkennen, müssen wir doch behaupten, dass er im Vergleich zu der Grösse der Idee, der Reinheit der Conception, der Natürlichkeit der Motivirung in der Composition einen nur untergeordneten Rang einnimmt, und dass er uns in einer Periode recht wohl erklärlich erscheint, der die Originalität der Erfindung, der hohe Flug der Idee, der Sinn für Einfachheit und Natürlichkeit der Motive bereits verloren gegangen ist, in einer

Periode, welche den Torso von Belvedere und den borghesischen Heros hervorgebracht hat. Der Technik nach mag die Aphrodite von Melos vor allen uns erhaltenen Statuen der Göttin den Preis verdienen, ob auch der Idee und der Composition nach, dürfte fraglich sein; aber sei sie, wie der Chor ihrer unbedingten Bewunderer will, von allen Statuen der Göttin, die wir besitzen, die beste, wer darf es wagen, zu behaupten, sie dürfe sich auch mit Praxiteles' knidischer Göttin messen, um derentwillen man von Rom nach Knidos reiste, oder mit jener Aphrodite des Skopas, welche im statuenüberfüllten Rom das Entzücken der Kenner bildete? wer darf wagen zu behaupten, ein Werk, wie die Aphrodite von Melos, das unbeachtet und unbekannt auf seiner heimischen Insel blieb, könne nur in den besten Zeiten der Kunst entstanden sein? Ich wenigstens habe mir aus den Bildwerken des Parthenon, aus der Niobidengruppe und aus den Compositionen der Meister ersten Ranges, die wir aus Nachbildungen erkennen mögen, doch noch eine andere Vorstellung von der höchsten Entwickelung der griechischen Kunst gebildet, als welche durch die melische Statue erfüllt wird, und ich warte mit Ruhe ab, ob ein Fund von Originalwerken aus Skopas' und Praxiteles' Epoche, ein Fund, auf den wir ja noch immer hoffen dürfen, meine Vorstellungen von der Blüthe der griechischen Plastik modificiren wird.

Obgleich wir bei aller Anerkennung der wirklich vorhandenen Vorzüge doch nicht in die Hyperbeln des Lobes und der Bewunderung eingestimmt haben, mit welchen die Aphrodite von Melos gewöhnlich erhoben wird, so können wir doch vergleichsweise noch weniger denjenigen Lobsprüchen beitreten, welche von mehren Seiten dem hiernächst als Fig. 92 abgebildeten Relief des Archelaos von Priene, der sogenannten Apotheose des Homer gespendet worden sind. Wir prüfen das Werk zunächst von Seiten der Erfindung und Composition, um sodann eine Beurteilung des formellen Theils der Darstellung folgen zu lassen.

Die in älterer und neuerer Zeit viel behandelte Composition[58]) zerfällt in vier über einander befindliche Streifen. Zu oberst sehn wir Zeus bequem gelagert thronen, den Adler zu seinen Füssen, dann folgen in zwei Reihen vertheilt die neun Musen, alle bis auf Terpsichore, welche in begeistertem Tanzschritt den Berg heruntereilt, in bekannten Gestalten, ferner in einer Höhle Apollon Kitharödos und neben ihm, jenseits des Omphalos, an welchen Bogen und Köcher lehnt, eine weibliche Person mit einer Trinkschale, welche sie zur Spende bereit hält; endlich rechts auf einem eigenen Fussgestell neben einem Dreifuss die Statue eines Dichters, in der mit Recht Hesiodos erkannt wird. Der unterste Streifen enthält die eigentliche Apotheose oder vielmehr die Verehrung Homer's durch eine Reihe von allegorischen Figuren, denen, weil sie aus sich selbst nicht verständlich waren, die Namen beigeschrieben sind. Diese behandelt am gründlichsten L. Schmidt, dem ich in der Deutung des Bezugs der Personen folge. Homeros (**ΟΜΗΡΟΣ**) thront mit Scepter und Schriftrollen links, neben seinem Throne hocken Ilias (**ΙΛΙΑΣ**) mit dem Schwert und Odysseia (**ΟΔΥΣΣΕΙΑ**) mit dem Aplustre (Schiffsschnabel), während von hinten her die bewohnte Erde (**ΟΙΚΟΥΜΕΝΗ**), den Modius auf den Haupte den Dichter bekränzt, anzudeuten, dass sein Ruhm den Erdkreis erfüllt, und der beschwingte Chronos (**ΧΡΟΝΟΣ**) Schriftrollen hält, anzudeuten, dass die Zeit des Dichters Werk bewahrt und es der Nachwelt überliefert. Vor Homer steht ein flammender Altar, an dem ihm geopfert werden soll; der Opfer-



Fig. 92. Die sogenannte Apotheose des Homer von Archelaos von Priene.

stier ist bereit, der Mythos (ΜΥΘΟΣ), als Knabe gebildet, hält Opferschale und Kanne, indem er sich zum Altar herumwendet, während die Geschichte (ΙΣΤΟΡΙΑ) Weihrauch in die Flamme streut, verständlich genug, weil die epische Poesie im Sinne der Griechen der Geschichte Anfang und Quelle ist. Auf sie folgt, ihr gepaart zu denken, die epische Dichtkunst (ΠΟΙΗΣΙΣ), welche in Begeisterung zwei Fackeln hoch erhebt, während, grösser gebildet, mit festem Schritt Tragödie und Komödie (ΤΡΑΓΩΔΙΑ, ΚΩΜΩΔΙΑ) herantreten, den rechten Arm zur Verehrung des Dichters erhoben, in dessen Werken nach bekannter Anschauung der Alten Keim und Quelle zur Tragödie wie zur Komödie liegen. Nicht so leicht wie die bisher angeführten Personen sind die folgenden fünf zu verstehen, welche zu einer enggestellten Gruppe zusammengedrängt sind. Am meisten Schwierigkeit macht die Knabengestalt der Natur (ΦΥΣΙΣ) die sich zu den vier Frauen herumwendet und zu der einen derselben die rechte Hand emporstreckt. Jedoch ist nachgewiesen, dass in diesem in der Blüthe der Entwickelung stehenden Knaben die schaffende Kraft des Dichters versinnbildlicht werde. Den Bezug dieses Knaben zu der folgenden Gruppe der Tapferkeit, der Erinnerung, der Wahrhaftigkeit und der Weisheit (ΑΡΕΤΗ, ΜΝΗΜΗ, ΠΙΣΤΙΣ, ΣΟΦΙΑ), deren Bezug zum Dichter und der epischen Poesie im Einzelnen nicht entfernt liegt, glaubt Schmidt in dem Verhältniss der Philosophie zur Natur und Naturbeobachtung, von der die Philosophie ausging, aufzufinden. So schliesst sich die Verehrung Homer's in sinnvoll allegorischen Figuren ab, welche aber dennoch nur das Product einer unpoetischen Reflexion sind, und die als solche nur durch die Reflexion gefasst werden können, ohne, wie echte Kunstwerke, unmittelbar auf unsere Anschauung und unser Gemüth zu wirken.

Das leitet uns auf die Composition im Ganzen, auf die rein künstlerische Anordnung der Figuren und die Behandlung des Reliefs.

Die ganze Compositionsweise ist fast durchaus eine malerische und verstösst gegen mehre der obersten Grundsätze der Reliefbildnerei, welche wir in den Reliefcompositionen der gesammten früheren Perioden streng bewusst festgehalten und in der Blüthezeit mit so entschiedenem Glück zur Geltung gebracht finden. Ohne mich auf eine am wenigsten hierher gehörende Entwickelung der Gesetze des Reliefs im ganzen Zusammenhange einzulassen, will ich nur diejenigen hervorheben und kurz zu motiviren suchen, gegen welche Archelaos in seiner Apotheose gefehlt hat.

Ein Grundsatz, auf welchem das Wesen des Reliefs beruht, ist der, dass das Relief durchaus nicht perspectivisch componirt werden kann. Der Grund liegt einfach darin, dass das Relief in körperlicher Realität darstellt und dass jeder real körperliche Gegenstand je nach dem Standpunkte des Betrachters verschiedene perspectivische Ansichten thatsächlich darbietet, welche mit einer in der Darstellung gelegenen künstlichen Perspective in unlösliche Conflicte gerathen muss. Nur die Malerei hat die Möglichkeit der perspectivischen Darstellung, weil sie nur den Schein des Körperlichen auf der Fläche bietet, und demnach auch die für jeden Standpunkt des Betrachters gleiche Ansicht ihres Gegenstandes in ihrer Darstellung selbst schafft. Aus diesem Grundsatze fliesst als Consequenz die Unmöglichkeit, im Relief Fernen, Vertiefungen, und demnach landschaftliche Mittel- und Hintergründe darzustellen, die uns in der Malerei als solche, und vermöge des Zusammenwirkens der Linear- mit der Luftperspective erscheinen. Das Relief kann nur auf einer gemeinsamen, überall

gleichen Fläche, und, wenn ich so sagen darf, auf einem idealen Hintergrunde componirt werden. Eine eigentliche Tiefenperspective und perspectivische Tiefenwirkung, wie sie in späteren antiken, und namentlich in weitester Ausbildung in modernen Reliefen auftritt, hat Archelaos nun allerdings nicht angestrebt, allein gegen das Gesetz des gleichen, idealen Hintergrundes hat er gleichwohl verstossen, indem er einen nach oben zurückweichenden Berg, also eine Landschaft darstellte, die er einem grossen Theil seiner Figuren zum realen Standpunkt und Hintergrunde gab. Der Intention der Composition nach liegt der Berggipfel in beträchtlicher Ferne, so wie ihn die Malerei darstellen würde und darstellen könnte, und wenn der Künstler es nicht versucht hat, die Personen, welche seinen Berg beleben, durch perspectivische Verkleinerung als entfernt darzustellen, so darf man das, ohne ihm Unrecht zu thun, gewiss eher daraus ableiten, dass er für seine Figuren eine gewisse Grösse bewahren wollte, als aus einem lebendigen Gefühl für das, was der Reliefcomposition erlaubt und verboten ist.

Mit diesem Verstoss gegen das Gesetz des idealen Hintergrundes hangt ein anderer Fehler unseres Reliefs eng zusammen. Das echte Relief bewahrt auch bei der stärksten Erhebung der Formen (dem Hochrelief, welches einzelne Theile ganz rund ausarbeitet) den Bezug der Figuren zur Fläche, zum idealen Hintergrunde, auf dem sie erscheinen, und es vermag dies eben weil sein Hintergrund ein idealer ist, das echte Relief strebt daher nie nach dem Schein statuarischer Rundung und Vollständigkeit seiner Figuren. Sobald aber der Hintergrund ein realer, ein landschaftlicher wird, können die Figuren nicht mehr als auf demselben haftend gebildet werden, weil dies einen thatsächlichen Widerspruch enthalten würde; der Künstler muss dahin streben, seine Figuren als gelöst von der Fläche erscheinen zu lassen, er muss ihnen das Ansehn körperlicher Rundung und Vollständigkeit geben, wie es die Malerei auf realem Hintergrunde thut und thun muss, er wird aber eben hierdurch dem Wesen der Reliefbildnerei in's Gesicht schlagen. Wie durchaus Archelaos den Consequenzen dieser innerlichen Nothwendigkeit unterlegen ist, das zeigt ein Blick auf die oberen drei Reihen seiner Composition, in denen alle Figuren wie freistehende Statuetten erscheinen, während diejenigen der untersten Reihe, im Reliefstil componirt, den Bezug zu der Fläche, dem hier idealen Hintergrunde erkennen lassen.

Ein weiterer Grundsatz der reinen Reliefbildnerei ist die Durchführung einer und derselben Reliefart (Hoch-, Mittel- oder Flachrelief) und einer und derselben Figurenerhebung vom Grunde durch die ganze Composition. Der technische Grund für dieses Gesetz liegt in der überall gleichen Stärke des Materials, über dessen vordere Fläche natürlich kein Theil hervorragen kann, während eben so wenig ein Grund abgesehn werden kann, einige Figuren ihrer natürlichen Körperlichkeit zu berauben; der innerliche Grund aber darf wohl darin gesucht werden, dass nur vermöge der Gleichartigkeit der Reliefirhebung die Einheit und der Eindruck gleichartiger Wesenheiten gewahrt werden kann, während bei der Vermischung der Reliefarten ein Theil der Figuren uns als Sculpturen erscheint, wenn wir den anderen als lebend auffassen. Dieser Vermischung mehrer Reliefarten und damit einer willkürlichen Mengerei künstlerischer Formen, dass heisst der Stillosigkeit, hat sich Archelaos schuldig gemacht, indem er die Figuren der drei oberen Reihen in starkem Mittelrelief, diejenigen der untersten in wenig erhobenem Flachrelief dargestellt hat.

Ein fernerer Fehler ist die ungleiche Raumerfüllung in der untersten Reihe, und abermals ein anderer das Zusammendrängen der Figuren zu einer dichten Gruppe, wie diejenige der untersten Reihe rechts. Und so könnte noch dieser und jener weniger bedeutende Verstoss angeführt werden, jedoch genügt es an dem Gesagten, um zu beweisen, dass Archelaos sich der Gesetze und des Wesens seiner Kunst nicht mehr bewusst war, und zwar dass er über dem Streben nach malerischen Motiven und Effecten die Principien der Reliefbildnerei vergessen und damit allen reinen und harmonischen Eindruck, welchen das strenge Relief macht, vernichtet hat. An diese Anfänge der Principlosigkeit und Ausartung knüpft sich nun in späterer Zeit eine vollständige Verwilderung des Reliefstils, die uns einstweilen hier noch nicht angeht, auf die aber als auf die Folgen des ersten Schrittes hingewiesen werden muss.

Wollen wir nun noch ein Wort über das Mass der Originalität dieses Werkes hinzufügen, so genügt es anszusprechen, dass der Künstler in den Figuren der drei oberen Reihen wohl durchgängig, zum Theil augenscheinlich nachweisbar, von älteren Bildungen abhängig erscheint, während er die allegorischen Figuren der untersten Reihe selbständig erfunden haben mag. Diese aber sind an sich und durch sich so wenig charakterisirt, dass der Künstler bei ihnen zu dem Mittel der Namensbeischrift greifen musste, um überhaupt dem Beschauer zum Bewusstsein zu bringen, was das Ganze und das Einzelne bedeuten solle, zu jenem Mittel, welches die Kunst in ihrer Kindheit anwendet, in der Blüthezeit aber, wo sie in sich charakteristisch schafft, durchaus verschmäht.

Die Composition der einzelnen Figuren endlich, die Formgebung und namentlich das Machwerk müssen wir im Allgemeinen oberflächlich und ungefällig nennen, obwohl nicht alle Theile gleichem Tadel unterliegen[59]). Am tiefsten steht in jeder Beziehung die unterste Reihe von Figuren, wo die parallel emporgestreckten Arme der Poiesis, Tragodia und Komodia fast nur das Schema dieser Glieder zeigen; etwas mehr Detail und Wahrheit hat das Nackte am Mythos, an Homer's Arm und am Torso und linken Arm des Zeus. Die Gewänder sind durchweg in den grossen Hauptformen ziemlich scharf, aber auch nicht selten sehr hart und unorganisch angegeben. Vollständig oberflächlich sind die Effecte sich kreuzender Falten mehr angedeutet als ausgeführt, es sind glatte oder fast glatte Flächen, so bei der Sophia, der kleinen weiblichen Figur in der Grotte, den beiden stehenden Musen der obersten Reihe. Die Bewegung der gestreckten Glieder, besonders der Arme, ist ohne alle Grazie, steif und unorganisch, so ausser bei den schon erwähnten Figuren der untersten Reihe auch bei der sitzenden Muse der oberen, bei Zeus, weniger bei der herabeilenden Muse und am wenigsten bei dem auf das Scepter gestützten Arme Homer's. Die Köpfe, besonders der Musen, weniger diejenigen der Personen in der untersten Reihe sind zierlich, nicht ohne Reiz, aber fast gar nicht individualisirt, der Ausdruck ist beinahe durchweg der einer leisen Freundlichkeit, aber ohne alle Wärme und Begeisterung; nur die Muse Zeus zunächst (Melpomene) hat einen Anflug von Erhabenheit.

Wir schliessen dieses der kleinasiatischen Kunst der römischen Zeit gewidmete Capitel mit einer kurzen Betrachtung der Kentauren des Aristeas und Papias (Fig. 93), die, wie oben bemerkt, in Hadrian's Zeit gehören. Der Gegenstand dieser beiden als Gegenstücke gearbeiteten Statuen ist offenbar das verschiedene Verhalten des Alters und



Fig. 93. Die Kentauren von Aristeas und Papias.
(Der jugendliche im capitolin. Museum, der ältere das Exemplar im Louvre.)

der Jugend in den Banden der Liebe, denn, um dies gleich hier hervorzuheben, der junge Kentaur rechts trug, wie ein viereckiges Loch in seinem Rücken, welches zum Einsetzen eines fremden Gegenstandes diente, bezeugt, ebenfalls einen Flügelknaben, einen Eros, wie sein älterer Genoss[60]). Aber er trägt ihn gern und willig und ist heiter und guter Dinge, denn für die Jugend, die auf Gegenliebe hoffen darf, ist die Liebe keine Last und das Band der Liebe keine Fessel; dem Alter aber ist die Liebesfessel drückend, ihm schafft die Leidenschaft Leiden, das stellt sich uns an dem älteren Kentauren dar, welchen Eros gefesselt, wehrlos gemacht hat, und der sich unter seiner Fessel und gegenüber seinem neckischen Sieger gar kläglich geberdet. Kentauren sind zur Darstellung dieses Contrastes wohl hauptsächlich deswegen gewählt, weil die Kentauren derbe Naturwesen sind, in denen die Leidenschaften ohne Rückhalt zur Erscheinung kommen, wie sie denn auch ohne Übertreibung scharf genug vorgetragen sind.

Die Idee, welche diesen Kunstwerken zum Grunde liegt, wird man glücklich, die für sie gewählte Darstellung in Kentauren sinnig und ihre Durchführung in den Contrasten der beiden Statuen gelungen nennen müssen, ohne dass man sich gleichwohl für diese Kunstwerke erwärmt. Man urteile jedoch über dieselben wie man will, dass sie erst im Zeitalter Hadrian's erfunden, und dass Aristeas und Papias ihre Erfinder seien, ist um so unwahrscheinlicher, als von den mehrfachen Wieder-

holungen wenigstens das pariser Exemplar des älteren Kentauren (das wir der Erhaltung des Eros wegen mittheilen) den beiden mit den Künstlernamen bezeichneten Exemplaren in keinem Betracht nachsteht. Aristeas und Papias gelten uns demnach nur als Copisten, und wir haben es bei ihrer Beurteilung lediglich mit der Technik zu thun. Das Zeitalter der Erfindung dieser beiden Kentauren wird sich schwer ermitteln lassen; man hat allerdings mehrfach von einer grossen Ähnlichkeit der Körperhaltung des älteren Kentauren mit dem Laokoon geredet und eine Nachbildung des Laokoon in demselben angenommen[61]), wodurch wir eine Altersgrenze der Erfindung dieser Kentauren erhalten würden; allein man hat bei der Behauptung dieser ziemlich oberflächlichen Ähnlichkeit übersehn, dass der ältere Kentaur vielmehr sich als eine ziemlich genaue und jedenfalls in allen wesentlichen Theilen getreue Copie des Kentauren in einer von uns Bd. 1, Fig. 47 a. (S. 258) abgebildeten Metope des Parthenon erweist. Danach rückt die mögliche Entstehungszeit unserer Kentauren beträchtlich hinauf und sogar, Alles erwogen, die Wahrscheinlichkeit, während die Entstehung in Rom so gut wie vollständig widerlegt wird.

In Betracht der Formgebung und der Technik unserer Kentauren des Aristeas und Papias will ich, nachdem ich meine Leser auf die wenig edle und in der Haltung der Hinterbeine auch wenig natürliche und kräftige Bildung der Pferdekörper hingewiesen habe, Brunn für mich reden lassen, da mir die Autopsie der capitolinischen Exemplare mit den Beischriften, um die es sich zunächst handelt, abgeht, und diese durch die Kenntniss des pariser Exemplars nicht völlig ersetzt werden kann. „Sie (die Künstler) wollten wo möglich in ihrer Nachbildung den Originalen noch neue Schönheiten hinzufügen; oder es sollten, sofern dieselben in Bronze ausgeführt waren, auch im Marmor alle die Vorzüge sichtbar werden, welche nur dem ersten Stoffe eigenthümlich sind. Die Künstler waren vorzügliche Techniker; sie haben dem spröden und harten schwarzen Marmor eine Ausführung abgewonnen (so namentlich in den losen Partien des Haupthaares), wie wir sie sonst nur in Bronzewerken zu sehn gewohnt sind. Aber diese technische Meisterschaft wurde auch die Klippe, an welcher sie scheiterten. Denn grade durch sie verräth sich der Mangel an allem feineren Gefühle und höherem Kunstsinne. Die Muskeln werden durch die Schärfe der Durchführung wulstig und liegen wie Polster über und neben einander. Die kurzen Haare auf der Brust, die Andeutungen derselben am Pferdekörper, wo sie in zwei verschiedenen Richtungen auf einander stossend sich gewissermassen brechen, mochten, in Bronze durch feine Ciselirung angegeben, eine besondere Schönheit bilden: hier erscheinen sie als trockene, harte Einschnitte in die Haut, welche einer harmonischen Verarbeitung mehr hinderlich als förderlich sind. So zeigen sich Aristeas und Papias allerdings in einer Beziehung als Nachkommen der kleinasiatischen Künstler: in dem Streben, ihre Meisterschaft zur Schau zu tragen; diese selbst aber erstreckt sich nur auf den untergeordneten Zweig der künstlerischen Thätigkeit, und kann in ihrem einseitigen Hervortreten nur zum Nachtheil des Ganzen wirken. So sehr uns also auch die eben behandelten Werke durch die Schönheit ihrer ursprünglichen Erfindung anziehen mögen, so bleibt doch dem Aristeas und Papias nichts übrig, als der Ruhm tüchtiger Marmorarbeiter."

Indem wir es uns vorbehalten, die Resultate aus diesem Capitel so gut wie diejenigen aus der Betrachtung der neuattischen Kunst für die Aufstellung eines Ge-

sammtbildes der griechischen Kunst in Rom zu verwenden, gehn wir zunächst an die Betrachtung noch einer Künstlergruppe von eigenthümlicher Richtung, welche in dieser Zeit mit Ruhm thätig auf den Charakter der Kunst ihrer Zeit unfehlbar ebenfalls ihren Einfluss ausgeübt hat und von deren Werken uns einige erhalten sind, welche für uns, die wir nach einem sicheren Masstabe zur kunstgeschichtlichen Beurteilung der massenhaften undatirten Sculpturen unserer Museen suchen, dieselbe Bedeutung haben wie die Werke der neuattischen und der kleinasiatischen Künstler.

VIERTES CAPITEL.

Pasiteles und seine Schule, Arkesilaos, Zenodoros und andere Künstler in Italien.

Pasiteles[62]), dessen Name früher oft mit dem des Praxiteles verwechselt worden, ist gebürtig aus Unteritalien, erhielt aber wahrscheinlich schon in seiner Jugend das römische Bürgerrecht, welches im Jahre 87 v. Chr. den unteritalischen Städten insgesammt ertheilt wurde, und lebte meistens in Rom. Seine Hauptthätigkeit fällt in die Zeit des Pompeius, doch scheint er bis über 30 v. Chr. thätig gewesen zu sein, als die Porticus des Metellus unter Augustus nach dem Umbau den Namen der Octavia erhielt, da Statuen von ihm in dem Junotempel und ein Jupiter von Elfenbein in dem Jupitertempel innerhalb dieser Porticus genannt werden, Werke, die wir, da sie nicht mit der Gründung dieser Gebäude durch Metellus in Zusammenhang gebracht werden können, am wahrscheinlichsten mit dem Umbau unter Augustus combiniren. Ausser dem Jupiter von Elfenbein — und Gold, wie ohne Zweifel zu verstehn sein wird — kennen wir von den vielfachen Arbeiten des Pasiteles im Einzelnen nur noch eine Statue des Schauspielers Roscius, den Pasiteles als Knaben von einer Schlange umwunden (worin man ein glückliches Vorzeichen erkannte) in Silber darstellte; allein wir haben im Allgemeinen von vielen Werken des Künstlers Nachricht und wissen, dass er technisch überaus vielseitig war, da er in Marmor, Gold und Elfenbein, Silber und Erz arbeitete, und müssen bemerken, dass er in den Erwähnungen der alten Schriftsteller als ein bedeutender und berühmter Meister erscheint. Namentlich wird aber die Sorgfalt seiner Studien hervorgehoben, die ihn veranlasste, allen seinen Werken äusserst sorgfältig gearbeitete Thonmodelle zum Grunde zu legen, was freilich heutzutage alle Bildhauer thun, was aber im Alterthum bis auf diese Zeit des sinkenden Kunstvermögens keineswegs so allgemein im Gebrauch war, während wir es in dieser Zeit auch noch bei einem anderen Künstler, Arkesilaos, hervorgehoben finden, wovon weiter unten. Als eine Anekdote aus Pasiteles' Leben berichtet uns Plinius, dass er, einen Löwen nach dem Leben modellirend, durch einen aus seinem Käfige hervorgebrochenen Panther in ernstliche

Gefahr gerieth. Interessant ist uns Pasiteles ferner noch als Kunstschriftsteller und Gewährsmann des Plinius, der sein Werk über ausgezeichnete Kunstwerke unter seinen Quellen anführt, sowie endlich als Gründer einer Schule, die wir durch zwei Glieder verfolgen können und aus der wir Werke besitzen.

In der Inschrift einer athletischen Statue in der Villa Albani nämlich nennt sich Stephanos[63]) Schüler des Pasiteles, eine Angabe, dergleichen so viel wir wissen, hier zum ersten Male in der Kunstgeschichte vorkommt. Ohne Kenntniss des Originals, und da nur eine schlechte Abbildung der Statue vorhanden ist, kann ich Brunn's Urteil über diese Arbeit des Stephanos nicht controliren, und muss mich begnügen mitzutheilen, dass Brunn die Statue als eine modellmässige Figur in der Art des polykletischen Kanon bezeichnet, und dieselbe durch das hervortretende Streben nach Correctheit und dasjenige nach einer Vermittelung zwischen dem polykletischen und lysippischen Proportionskanon charakterisirt. Ist dieses Urteil begründet, woran ich nicht zweifele, und dürfen wir annehmen, dass Stephanos sich den Kunstprincipien seines Lehrers angeschlossen habe, so werden wir die Bedeutung dieser Schule weniger in dem Streben nach idealem Gehalt als in demjenigen nach Schönheit und Reinheit in der Form zu suchen haben. Bemerkenswerth aber dürfte ganz besonders der Umstand sein, dass, während wir wissen, dass Pasiteles bezeugtermassen wenigstens Thiere nach dem Leben modellirte, er doch zugleich die Leistungen der früheren Kunst eifrig studirte, und dass sich in dem Versuche der Vermittelung zwischen den Proportionssystemen des Polyklet und des Lysippos bei seinem Schüler ein Eklekticismus geltend macht, welcher für die Abhängigkeit der Kunst dieser Periode von früheren Mustern ein neues und nicht unwichtiges Zeugniss ablegt. Für die Anerkennung, welche Stephanos' Werk fand, spricht das Vorhandensein zweier ziemlich genauen Copien in demselben Museum, welches das Original besitzt. Von sonstigen Werken des Künstlers kennen wir nur noch die Statuen der Appiaden (appischen Quellnymphen), welche Asinius Pollio besass, wenigstens gehören diese wahrscheinlich unserem Stephanos, da wir von einem anderen gleichnamigen Künstler Nichts wissen.

Auch von Stephanos kennen wir einen Schüler; als solchen nennt sich Menelaos[64]) in der Inschrift einer Gruppe in der Villa Ludovisi, von der wir umstehend in Fig. 94. eine Zeichnung beifügen. Nachdem über die Bedeutung dieser Gruppe viel des Rathens gewesen und dieselbe mit sehr verschiedenen Namen: Theseus und Äthra, Penelope und Telemachos, Elektra und Orestes belegt worden war, um der ganz unhaltbaren Deutungen aus der römischen Geschichte nicht zu gedenken, nachdem endlich Brunn freilich den grössten Theil der Schuld an dieser Unsicherheit unserer eigenen Unwissenheit beigemessen, aber gleichwohl behauptet hatte, einen kleinen Theil derselben trage der Künstler, „welcher eine bestimmte Handlung nicht scharf genug charakterisirt, sondern zu einem liebevollen Verhältniss zwischen Mutter und Sohn oder älterer Schwester und Bruder im Allgemeinen verflacht hat," hat Otto Jahn eine neue Erklärung aufgestellt[65]), welche meinem Gefühle nach so vollkommen den Nagel auf den Kopf trifft, dass an der Bedeutung der Gruppe kein Zweifel mehr sein kann, und dass wir Menelaos von der Anklage, die Brunn gegen ihn erhebt, freisprechen müssen. Jahn's Erklärung gründet sich auf den von Euripides tragisch behandelten Mythus der Merope, dessen Inhalt in der Kürze dieser ist: Kresphontes, der Gemahl der Merope und Herrscher von Messenien, war von



Fig. 94. Gruppe von Menelaos, dem Schüler des Stephanos.

Polyphontes getödtet und seine Gattin gezwungen worden, den Mörder zu heirathen. Sie aber brütet Rache und sendet ihr Söhnchen Äpytos einem Gastfreunde in Ätolien zur Pflege und Erziehung, damit er, ähnlich wie der ebenso gerettete Orestes, zum Rächer seines Vaters heranwachse. Als er mannbar geworden (postquam ad puberem aetatem venit, Hyg., ich bitte auf diese Angabe des Alters zu achten, sie bezeichnet etwa das 17—18 Jahr), fasst er den Entschluss, die Rachethat zu vollziehn, und kommt unerkannt an den Hof des Polyphontes, welcher dem ätolischen Gastfreund reichen Lohn für die Hinwegräumung des Sohnes der Merope geboten hatte, und welchem sich dieser unter dem Vorgeben, er sei der Mörder des Äpytos, vorstellt. Der König ist hoch erfreut und nimmt ihn gastlich auf, Merope aber, in der Absicht, den Tod ihres Kindes zu rächen, will den Jüngling im Schlafe tödten, woran sie jedoch der alte Pädagog, welcher Äpytos erkennt, verhindert. Es erfolgt nun eine rührende Wiedererkennungsscene zwischen Mutter und Sohn, eben diejenige, welche unsere Gruppe darstellt, und der Ausgang ist der Vollzug der Rache an Polyphontes, an dessen Stelle der Sohn der Merope den Thron seines Vaters besteigt.

In Betreff der Erklärung der Gruppe des Menelaos würde ich Jahn's Darstellung durch einen Auszug nur abschwächen können, weshalb ich mir erlauben will, dieselbe hier wörtlich einzuschalten. Zum Verständniss bemerke ich nur voraus, dass kurz ehe Jahn seine Deutung gab, Welcker diejenige Winkelmann's, der Elektra mit Orestes zu erkennen glaubte, vertheidigt hatte[66]). Hier knüpft Jahn an, indem er schreibt: „Was Welcker kürzlich für Winkelmann's Deutung auf Elektra und Orestes mit tiefer Empfindung für das menschlich Wahre und Schöne und die Auffassung und Darstellung desselben durch die Kunst gesagt hat, ist für mich von so ergreifender Wahrheit, dass jede Erklärung, die davon abweicht, innerlich unwahr sein muss. Ich glaube aber, dass meine Deutung — und darüber spreche mein verehrter Freund und Meister selbst das Urteil — allen jenen Anforderungen entspreche und einen Punkt einfacher aufkläre. Denn sehen wir hier Merope vor uns, die den vor ihrem eigenen Mordbeil geretteten, von ihr wiedererkannten Sohn in den Armen hält, und

mit einem Gefühl, in dem sich Liebe und Freude mit der kaum überwundenen Aufregung des Zorns und der Angst wunderbar vermischen, ist das nicht der Moment, da „auf die erste erschütternde Bewegung bei einer Wiedererkennung naturgemäss die ruhige Freude folgt, worin man des Glückes geniesst, indem man sich fragt: bist du es wirklich?" Und die treffenden Worte, in denen Welcker darauf die Bedeutung der Gruppe zusammenfasst: „Diesen schönen Moment, worin die Geschwister aus dem Inneren heraus die Bestätigung eines Glücks zu schöpfen verlangen, welchem äussere Umstände die höchste Wahrscheinlichkeit gegeben haben, obgleich sie völlig verschiedener und kaum noch erinnerlicher Gestalt einander verliessen, drückt die Gruppe recht bestimmt aus" — behalten sie nicht ihre volle Geltung, wenn sie auf die Mutter mit dem Sohn angewandt werden? Das äussere Kennzeichen des abgeschnittenen Haars erklärt Welcker als den Ausdruck der Trauer, „so dass Elektra unter den Augen ihrer Mutter durch diesen ihrem Gefühl so sehr gemässen Gebrauch zugleich ihrer wahren Gesinnung Ausdruck gab;" und „durch das kurz geschnittene Haar zur unglücklichen und im Druck der harten Mutter selbständigen und entschiedenen Elektra wird." Genau dasselbe gilt von Merope, die als die um den Verlust des geliebten Gemahls und ihrer Kinder trauernde (*tristis Merope*) fortwährend durch diese an den Tag gelegte Trauer die Abneigung gegen den ihr aufgezwungenen Gemahl und die unerschütterliche Festigkeit ihres Sinnes bewährt. Daher war für sie, die Gemahlin des Herrschers, das äussere Zeichen der Trauer in demselben Sinne und in noch höherem Grade charakteristisch als für Elektra. Auch glaube ich in der Art, wie auf dem Wiener Vasenbilde das Haar der Merope behandelt ist, eine erkennbare Andeutung desselben zu finden.' Folgen wir weiter Welcker's schöner Darlegung: „Mit der Ehrfurcht eines Sohnes blickt Orestes auf die, welche erwachsen ihm als kleinem Knaben das Leben gerettet hat, sie blickt ihn wie mit mütterlicher Liebe an, die freudige Rührung ist beiden gemein. Der Jüngere scheint gespannter zur Schwester aufzublicken, sie mit mehr Ruhe ihr Auge auf ihn zu heften, damit auch durch diese Art der Überlegenheit der Unterschied des Alters, nach dem hier angenommenen Verhältniss, sichtbar werde. — Durch die noch kaum aus dem Knabenalter geschrittene Jugend des Orestes wird zugleich das fast mütterliche Verhältniss der Schwester zu ihm und seine schon im Knaben mannhafte Entschliessung und Kühnheit hervorgehoben." Dies ist der Punkt, der, wie mir scheint, für die Deutung auf Merope den Ausschlag giebt. Denn wenn diese Auffassung des Verhältnisses der Elektra zu Orestes als eines fast mütterlichen auch zu rechtfertigen ist, so ist doch der Eindruck einfacher, befriedigender, wenn wir wirklich eine Mutter mit ihrem Sohne vor uns sehen. Das haben auch viele Ausleger gefühlt, nur fehlte ihren Deutungen das Grundmotiv einer Wiedererkennung zwischen Mutter und Sohn unter tragisch erschütternden Umständen, und die Rechtfertigung der charakteristischen Haartracht. Beides gewährt, wenn ich mich nicht irre, die Deutung auf Merope und Äpytos zu voller Befriedigung."

Über die Frage, ob diese Gruppe für originale Erfindung des Menelaos, oder, wie Welcker annahm, für die Nachbildung einer Gruppe, aus der vorzugsweise mit tragischen Stoffen beschäftigten rhodischen Schule zu halten sei, wird sich grade in diesem Falle mit um so geringerer Sicherheit entscheiden lassen, da wir wissen, dass der römische Tragiker Ennius die der Gruppe zum Grunde liegende Tragödie des

Euripides nachgedichtet hatte, und da wir mithin den Stoff als in Rom populär denken dürfen, was z. B. mit der dem Laokoon zum Grunde liegenden Tragödie des Sophokles nicht der Fall ist[67]). Indem wir also diese Frage dahingestellt sein lassen müssen, glauben wir doch, ohne die Gruppe des Menelaos herabsetzen zu wollen, darauf hinweisen zu dürfen, dass zu ihrer Conception entfernt nicht die künstlerische Kühnheit erforderlich scheint, welche wir bei dem Laokoon und dem farnesischen Stier statuiren mussten, dass vielmehr die Gruppe des Menelaos grade in dem, was sie auszeichnet, füglich als das Product eines feinen Gefühls und einer ruhigen künstlerischen Erwägung gelten kann. Für die Behauptung, der Laokoon sei in Rom unter Titus erfunden, gewährt also die Conception dieser Gruppe etwa im Zeitalter des Augustus nicht den geringsten Anhalt.

In Betreff der Ausführung und der Technik kann ich, soweit mich die Kenntniss von Abgüssen überhaupt zum Urteil befähigt, wesentlich nur dem beistimmen, was Brunn von dem Werke sagt und was auch von Anderen gebilligt wird. Obwohl dasselbe sich über die meisten Copien des gleichen Zeitraums erhebt, geht ihm doch jene Frische und Unmittelbarkeit ab, welche uns an den Werken der besten Zeit das vorangegangene Studium und die Arbeit des Künstlers überhaupt vergessen lässt, und, obwohl von jenem Prunken mit der Virtuosität der Technik, welches den Werken der kleinasiatischen Schule mehr oder weniger anhaftet, in unserer Gruppe keine Spur ist, so merkt man ihr doch das Studirte und Reflectirte, und in den Gewandungen einen nicht unbedeutenden Grad des Arrangirten, künstlich reich Geordneten an. „Die Ausführung selber ist frei von jeder Nachlässigkeit, entbehrt aber auch jene Leichtigkeit, welche sich da zeigt, wo der Künstler seines Stoffes gänzlich Herr ist und vielleicht absichtlich manches Nebenwerk der Hauptsache, dem Eindrucke des Ganzen opfert. Hier ist vielmehr der Grad der Vollendung ein gleichmässiger, und zwar von der Art, wie ihn der Künstler bei einem gewissenhaften Studium und bei einer verständigen Benutzung des Modells auch ohne eine besondere Bravour zu erreichen vermag." (Brunn.)

Dürfen wir auf die Nachrichten, die wir über Pasiteles besitzen und auf die uns erhaltenen Werke der Mitglieder seiner Schule ein allgemeines Urteil über das Verhältniss dieser Künstlergruppe zu den übrigen gleichzeitigen Kunstbestrebungen fällen, so glaube ich, dass wir ihnen eine Mittelstellung zwischen den Attikern und den Kleinasiaten anzuweisen haben werden. Sie wenden sich dem Studium der Natur unmittelbarer zu als die Neuattiker, welche wesentlich von früheren Mustern abhangen, stehn deshalb selbständiger da als diese, und nähern sich der Tendenz eines gelehrten Studiums des menschlichen Körpers, welches uns besonders in Agasias' kämpfendem Heros entgegengetreten ist. Dennoch gerathen sie nicht in das Extrem dieser Richtung, das Geltendmachen ihres Wissens und ihrer technischen Virtuosität, während sie andererseits sich von dem Einfluss der Studien älterer Vorbilder und dem aus diesen Studien fliessenden Eklekticismus nicht durchaus zu bewahren wissen und nicht mit unbedingter Hingabe an die Natur zu schaffen wagen. Obgleich auf diesem Wege niemals Werke von lebendiger Eigenthümlichkeit entstehn können, weil die Reflexion, der Masstab früherer Leistungen, das Gefühl der Regel und der Schule dem Fluge des Genius hemmend sich anhängt, so bewahrt er den Künstler doch gewiss sowohl vor der Flachheit blosser Nachbildung wie vor der Ausartung des

eigentlichen Virtuosenthums, und wenngleich Pasiteles und die Seinen eine vollständige Regeneration der Kunst, wenn sie eine solche anstrebten, gewiss nicht erreichen konnten, so dürfen wir doch behaupten, dass seine Richtung für dies Zeitalter verhältnissmässig die richtigste gewesen, und glauben, dass dieselbe ihren heilsamen Einfluss auf die gleichzeitige Kunst nicht entbehrt haben wird, einen Einfluss, den wir freilich mit Bestimmtheit und Überzeugung nicht in weiteren Kreisen nachzuweisen vermögen.

Schon oben in der Besprechung der Pasiteles wurde darauf hingewiesen, dass wie Pasiteles allen seinen Arbeiten genau durchgeführte Thonmodelle zum Grunde legte, die auf das Thonmodell verwendete hohe Sorgfalt auch noch bei einem anderen gleichzeitigen Künstler, Arkesilaos[68]), hervorgehoben wird, dessen Ruhm ganz besonders auf der Vortrefflichkeit seiner Modelle beruhte, welche von Künstlern theurer bezahlt wurden als fertige Werke Anderer, und den wir eben dieser verwandten Tendenz wegen allen Grund haben neben die eben besprochene Gruppe zu stellen. Für die Chronologie des Arkesilaos besitzen wir zwei nur wenig von einander entfernte Daten, welche an das Lebensende des Künstlers fallen, die Jahre 46 und 42 v. Chr. In dem ersteren Jahre weihte Cäsar den Tempel der Venus genetrix, für welchen Arkesilaos das Tempelbild anfertigte, das Cäsar's Eile wegen unvollendet aufgestellt und geweiht wurde, und in dem letzteren Jahre fiel Lucullus (der jüngere) bei Philippi, welcher bei Arkesilaos eine Statue der Felicitas für 60,000 Sesterzien (3000 Thaler) bestellt hatte, die wegen des Todes beider Männer unvollendet blieb. Von den beiden genannten Werken ist die Venus genetrix mit der grössten Wahrscheinlichkeit auf einer Münze der Sabina[69]) und danach in nicht wenigen statuarischen Wiederholungen[70]) nachweisbar, von denen wir keine Abbildung geben, weil die Erfindung einerseits nichts Ausserordentliches enthält und sich andererseits mit wenigen Worten beschreiben lässt, während uns der Münztypus und die erhaltenen Statuen von der Formgebung und Technik des Arkesilaos kein verbürgtes Zeugniss bieten. Die Venus genetrix ist vollständig bekleidet, jedoch was als das charakteristische Merkmal erscheint, mit einem von der linken Schulter herabgleitenden fast durchsichtig feinen und dem Körper eng anliegenden Gewande, welches alle Formen erkennen lässt. Mit der rechten Hand zieht die Göttin einen Schleier über die Schulter. Aus der Gewandbehandlung dieser Statuen ergiebt sich nun nicht allein das Streben nach einer äusserst feinen und zarten Ausführung, sondern eben so sehr dasjenige nach einer effectvollen Behandlungsweise des Marmors in der Nachahmung eines durchsichtigen, Nichts verhüllenden und doch wieder seine eigenen Motive bietenden Gewandstoffes. Eine solche Gewanddarstellung ist in der Blüthezeit der Kunst unnachweisbar, obwohl die Elemente derselben in dem Streben nach naturwahrer Wiedergabe der verschiedenen Stoffe der Bekleidung und der aus dieser Verschiedenheit der Stoffe fliessenden Verschiedenheit in den Motiven der Drapirung von den Zeiten der archaischen Kunst an vorhanden sind; aber auch nur die Elemente, während die selbständige Entwickelung und die absichtliche Ausbeutung dieser Effecte der sinkenden Kunst angehört, welche in dieser Richtung zum Theil sehr Reizendes und wirklich Staunenswerthes leistete, ohne dass wir gleichwohl die ganze Sache für mehr als eine technische Spielerei und Effectmacherei halten können. Möglich ist es nun allerdings, das Arkesilaos zu dieser virtuosen Künstelei den Anstoss gegeben hat, allein mit Sicherheit dürfen wir dies aus den Nachbildungen eines Werkes dieses Künstlers

nicht schliessen, und noch weniger dürfen wir nach dieser einen Statue den gesammten Charakter seiner Kunstrichtung bestimmen wollen. Für diesen müssen wir vielmehr in ganz besonderem Masse noch die Schilderung eines Marmorwerkes in Anspruch nehmen, welches Varro besass. Dasselbe stellte nach Plinius eine von geflügelten Amorinen gebändigte und umspielte Löwin dar, welche einige der Knaben gefesselt hielten, während andere sie aus einem Horn zu trinken zwangen und noch andere ihr Pantoffeln (socci) anlegten, Alles aus einem Marmorblock.

Dieses Werk ist in mehr als einer Hinsicht interessant und wichtig genug, um uns einen Augenblick bei seiner Betrachtung festzuhalten. Seinem Gegenstande nach gehört es in weiterem Umfange zu der fast unübersehbaren Zahl von Erotenscherzen (Erotopägnien), welche den im Sinne der Anakreonteen zum Knaben gewordenen Gott der Liebe in allen erdenklichen Situationen kindlich und neckisch spielend und tändelnd zeigen, und in engerem Kreise zu den ebenfalls nicht seltenen Kunstdarstellungen, denen die mythologische Idee des Allsiegers Eros zum Grunde liegt oder eigentlich mehr noch zum Hintergrunde dient, auf welchem sie in einer Reihe mit bester Laune erfundener Scenen das Thema variiren, dass Nichts im Himmel und auf Erden sich der süssen Allmacht der Liebe zu entziehn vermag. Zu den ausdrucksvollsten und demgemäss auch am häufigsten wiederkehrenden Scenen dieser Art gehören diejenigen, welche besonders scheue oder besonders wilde und starke Thiere von einem oder mehren Erosknaben gezähmt oder gebändigt darstellen: Rehe, Panther, Löwen oder Delphine von Eros geritten, Kameele, Gazellen, Eber und andere Thiere vor Eros' Wagen geschirrt und was dergleichen mehr ist [71]). Von allen diesen anmuthigen und sinnigen Erfindungen, zu denen wir auch die Kentauren des Aristeas und Papias rechnen dürfen, ist nun aber keine mit so sichtbarer Vorliebe wiederholt, wie diejenige, welche auch unseres Arkesilaos' Gruppe vertritt: Löwen oder Löwinen von Eros oder Eroten gebändigt, und man muss gestehn, dass dieser Gegenstand, auch abgesehn von dem pikanten Reiz, der darin liegt, den gewaltigen König der Thierwelt von diesen tändelnden Knaben überwunden und wie ein Lamm behandelt zu sehn, die Verbindung der gewaltigen und imposanten Thiergestalt mit den zarten und lieblichen Formen des Kinderkörpers als eine ganz besonders glückliche Aufgabe der heiter gestimmten bildenden Kunst erscheint. Unter den verschiedenen Darstellungen dieses Gegenstandes aber dürfen wir, ohne irgend einer anderen Erfindung zu nahe zu treten, derjenigen des Arkesilaos eine der obersten Stellen einräumen, denn in ihr verbindet sich in ganz besonderem Masse die Sinnigkeit des Grundgedankens mit dem vortrefflichsten Humor in seiner Verkörperung. Eine Darstellung wie z. B. diejenige auf der schönen Gemme des Protarchos in Florenz (abgeb. bei Müller-Wieseler, Denkmäler d. a. Kunst 2, 638), welche den leierspielenden Eros auf einem ruhig schreitenden Löwen, diesen also durch die Macht der Musik gebändigt zeigt, wirkt ernster und edler, eine Darstellung wie diejenige eines Mosaik im Museo borbonico (abgeb. Mus. Borb. 7, 61), in der wir in einer Felsengegend einen von Eroten gebundenen Löwen sehn, hat einen kaum noch heiter zu nennenden Charakter; Arkesilaos' Erfindung dagegen vereinigt so ziemlich alle Elemente des Komischen. Denn indem er seine Löwin von einigen der Flügelknaben fesseln lässt, berührt er, den Grundgedanken klar entwickelnd, die Seite des Satirischen im Gemüthe des Beschauers, darin aber, dass er andere der Kinder

das arme Thier zum Trinken zwingend, also in der besten Absicht quälend darstellt, verleiht er seinem Werke den Reiz, den das Treiben kindlicher Naivetät auf uns ausübt, und wenn er endlich noch andere seiner Amorinen eifrig beschäftigt zeigt, die gewaltigen Löwentatzen mit Pantoffeln zu versehn, so fügt er damit auch noch ein Element des eigentlich Burlesken hinzu.

In wiefern wir nun diese überaus glückliche und ausgiebige Erfindung für eine originale unseres Künstlers halten sollen, ist sehr schwer zu entscheiden. Die Erotopägnien im Allgemeinen gehn ohne Frage in der Kunstgeschichte weit höher hinauf als das Zeitalter des Arkesilaos, und auch die Scene der Löwenbändigung durch Eroten dürfte vor ihm dagewesen sein, wenngleich wir grade sie schwerlich mit Sicherheit in älteren Kunstwerken nachzuweisen vermögen. Mag aber Arkesilaos immerhin die Idee seines Werkes aus früheren Vorbildern entnommen haben, die specielle Verwendung derselben zu der geschilderten vortrefflichen Composition dürfen wir ihm nicht streitig machen, und diese enthält auf alle Fälle mehr Originalität und Selbständigkeit als die überwiegende Mehrzahl der Kunstproductionen dieser Epoche. Indem wir dies anerkennen, glauben wir es als charakteristisch für diese Zeit bezeichnen zu dürfen, dass dieselbe, unfähig auf dem Gebiete des eigentlich Ideellen, des Grossartigen und des ernst Bedeutsamen Neues zu schaffen, auf demjenigen des Komischen wenigstens noch Einiges aus eigener Kraft zu produciren vermag. In dieser Beziehung und als ein Cabinetstück der eigentlichsten Art können wir der Gruppe des Arkesilaos ein eigenthümliches kunsthistorisches Interesse nicht absprechen. Je mehr Charakter dieses Kunstwerk zeigt, um so lebhafter ist es zu bedauern, dass wir ein anderes Werk desselben Meisters, welches Asinius Pollio besass, Kentauren, welche Nymphen trugen (als Reiterinen nämlich), nur dem Namen nach aus Plinius kennen, denn es wäre sehr möglich, dass eine genauere Kenntniss dieser Darstellung, welche in sehr bekannten Wandgemälden Pompejis ihre Analoga findet, in Verbindung mit dem was wir über die Venus genetrix und über die Löwin mit den Eroten wissen, uns in den Stand setzen würde, ziemlich bestimmt über den Kunstcharakter des Arkesilaos abzusprechen, über den wir, mangelhaft unterrichtet wie wir sind, nur die Vermuthung aussprechen können, dass er in genremässiger Behandlung des Mythologischen den altbekannten Gegenständen neue Seiten abzugewinnen suchte; denn genrehaft aufgefasst wird man unbefangener Weise auch die Venus genetrix nennen müssen. Die Nachricht von dem Gypsmodell eines Kraters, welches sich Arkesilaos von einem römischen Ritter mit 1400 Thalern bezahlen liess, kann uns nur als eine Exemplification des früher im Allgemeinen ausgesprochenen Satzes gelten, dass Arkesilaos' Modelle theuer bezahlt wurden, und mag zeigen, dass die vorzügliche Sauberkeit und Vollendung der Modelle in jener Zeit nicht in künstlerischen Kreisen allein richtig gewürdigt wurde. Für die formelle Seite der Kunst der Arkesilaos wie für diejenige der Schule des Pasiteles bleibt diese auf die Modelle verwendete Sorgfalt das entscheidend Charakteristische, aber die Hauptbedeutung des Mannes für die gleichzeitige Entwickelung der Kunst kann ich doch hierin nicht suchen, sondern suche sie mehr in der oben berührten Richtung auf das mythisch Genrehafte oder genrehaft Mythische, welche uns eine beträchtliche Zahl anmuthiger und gefälliger Productionen hinterlassen hat. Wollen wir nun auch Arkesilaos nicht als den Begründer dieses ganzen Kunstzweiges bezeichnen, der übri-

gens des freien Verhältnisses zum Mythus wegen keinesfalls sehr hoch in die Kunstgeschichte hinaufreichen kann, so wird er doch als der Hauptbeförderer desselben in Rom zu gelten haben, wo die Kunst dem von ihm gegebenen Anstoss um so lieber gefolgt sein wird, je geeigneter diese Genrebilder auf mythischer Grundlage zu den Decorationszwecken erscheinen, denen die römische Kunst zum grossen Theile dienstbar erscheint.

Unter der nicht ganz geringen Zahl von Künstlern dieser Periode, deren Namen wir meistens aus Inschriften kennen, nimmt ausser den so eben behandelten ein specielleres Interesse nur noch einer, Zenodoros[72]), in Anspruch, und zwar in doppelter Beziehung, einmal als Vertreter der Richtung auf das Kolossale, und zweitens als Zeuge für den Verfall der Technik des Erzgusses. Doch sind über ihn die Nachrichten bei Plinius, die einzigen, die wir besitzen[73]), klar und vollständig genug, um uns zu deren einfacher Mittheilung unter Hinzufügung einiger Erläuterungen zu berechtigen.

„Alle Statuen der kolossalen Art, sagt Plinius, besiegte an Massenhaftigkeit in unserem Zeitalter Zenodoros. Nachdem er für den gallischen Staat der Arverner einen Mercur um den Lohn von 400,000 Sestertien (20,000 Thaler) für zehn Jahre gemacht und dabei von seiner Kunst eine genügende Probe abgelegt hatte, wurde er von Nero nach Rom berufen, wo er den zum Bilde dieses Fürsten bestimmten Koloss von 110 Fuss Höhe machte (der rhodische Koloss von Chares war 105 Fuss hoch), welcher jetzt (75 nach Chr.) nach der Verdammung der Laster jenes Fürsten der Verehrung des Sonnengottes geweiht ist. (Er stand vor der Fronte des neronischen „goldenen Hauses“ auf dem Platze, wo nachmals der Tempel der Venus und Roma erbaut wurde, dem Platz zu machen er unter Hadrian von Decrianus mit Hilfe von vier und zwanzig Elephanten versetzt wurde; aus einem Sonnengotte wurde der Koloss später wieder in ein Porträt des Kaisers Commodus umgewandelt.) In der Werkstatt bewunderten wir die ausgezeichnete Ähnlichkeit nicht nur im (fertigen) Thonmodell, sondern schon in der ersten allgemeinen Anlage des Werkes. An dieser Statue erkannte man aber, dass die Kunde des Erzgusses untergegangen war; obwohl Nero bereit war, Gold und Silber (zum Zwecke einer schönen Färbung der Bronze) herzugeben und Zenodoros in der Kenntniss des Modellirens und des Ciselirens keinem der Alten nachgesetzt wurde. Als er die Statue für die Arverner machte, arbeitete er für Dubius Avitus, den damaligen Vorsteher der Provinz, eine Copie zweier von der Hand des (Cälators, nicht des alten Bildhauers) Kalamis ciselirter Becher, welche dessen Oheim Cassius Silanus von seinem Schüler Germanicus Cäsar, weil sie ihm besonders gefielen, zum Geschenk erhalten hatte; und die Nachbildung war so treu, dass man kaum irgend einen Unterschied in der Technik bemerken konnte. Je bedeutender demnach Zenodoros war, um so mehr erkennt man (an seinem Koloss) den Verfall der Erzbehandlung (der Technik des Gusses).“

Schliesslich erwähnen wir mit ein paar Worten noch vier Künstler, von denen wir Werke besitzen, nicht als ob diese Männer an sich von besonderer Bedeutung wären, sondern weil ihre Werke, die vermöge der Künstlerinschriften datirbar sind, uns neben anderen Monumenten als Masstab dessen dienen können, was in der Zeit um den Beginn der Kaiserherrschaft in Rom und Griechenland gemacht wurde. Der erste dieser Künstler ist Marcus Cossutius Kerdon[74]), der Freigelassene eines Marcus,

der nach der Orthographie der Inschriften an seinen Arbeiten in die Jahre 620—680 der Stadt Rom (134—78 v. Chr.) gehört. Diese Arbeiten sind zwei vollkommen gleiche, also augenscheinlich zu decorativen Zwecken als Pendants bestimmte ruhig stehende Satyrgestalten, die in Cività Lavigna, dem alten Lanuvium, gefunden wurden und jetzt im britischen Museum sind[75]). Durch Ziegenohren und kleine Hörner als Satyrn oder Panisken gekennzeichnet, gehören sie der grossen Reihe edel gehaltener Gestalten des dionysischen Kreises an, und scheinen mit Recht als Weinschenken mit Becher und Kanne in den Händen ergänzt zu sein. Der Composition und Formgebung im Allgemeinen wird man das Prädicat der Anmuth nicht versagen können, die Haltung ist einfach, natürlich und nicht ohne Leben, die Linien- und Flächenbehandlung weich und fliessend aber ohne hervorragende Eigenthümlichkeit, wenig detaillirt, aber correct.

Zweitens gehört am wahrscheinlichsten in diesen Zeitraum Polycharmos[76]) von unbekanntem Vaterlande, von welchem Plinius zwei in der Porticus der Octavia befindliche Aphroditestatuen anführt, von denen die erstere die Göttin im Bade, die andere sie stehend darstellte. Da aus dieser Angabe hervorgeht, dass die Aphrodite im Bade nicht gestanden hat, so ist es eine wohlbegründete Vermuthung Viscontis[77]), dass in derselben das Vorbild der nicht selten wiederholten im Bade kauernden Aphrodite (Venus accroupie) zu erkennen sei. Für diese Darstellung ist besonders zu bemerken, dass sie einen durchaus genreartigen Charakter trägt und dass die Göttin nur als Vorwand benutzt ist, um einen schönen weiblichen Körper ganz nackt und in sinnlich gefälliger Stellung und Situation darstellen zu können.

Ausdrücklich als Copist bezeichnet sich der dritte unserer Künstler, Menophantos[78]), welcher eine in Rom gefundene und im Palast Chigi aufgestellte ganz nackte Aphroditestatue nach einem uns unbekannten Original in Troas copirte. Die Composition dieser Statue, welche mit der rechten Hand die Brust bedeckt und mit der linken ein Gewand von einem niedrigen Gegenstande zur Verhüllung der Scham emporzieht, kehrt nicht selten in jenen Statuen wieder, welche man verkehrter Weise auf die Knidierin des Praxiteles zurückgeführt hat. Menophantos gehört in den Anfang der Kaiserzeit; eben dahin werden wir den vierten Künstler, Antiphanes, Thrasonidas' Sohn von Paros[79]) zu setzen haben, von dem eine jetzt in Berlin befindliche Statue des Hermes auf Melos in demselben Bezirk mit der berühmten Aphrodite gefunden wurde. Beiden Arbeiten, derjenigen des Menophantos und derjenigen des Antiphanes kann man nur das Lob der Correctheit und sauberer Technik spenden; aber grade dadurch, dass sie sich als Mittelgut darstellen, haben sie neben den viel bedeutenderen Werken, die wir kennen gelernt haben, ihre kunstgeschichtliche Bedeutung für die Begründung des allgemeinen Charakters dieser Periode.

FÜNFTES CAPITEL.

Allgemeine Übersicht über die Monumente und den Charakter der griechisch-römischen Plastik bis auf Hadrian.

Wir haben in den vorhergehenden Capiteln eine Anzahl von Monumenten besprochen, welche gegen die Masse dessen, was uns von den Werken der griechisch-römischen Kunst überliefert ist, fast verschwindend klein genannt werden muss, deren grosse kunstgeschichtliche Bedeutung aber nicht allein darin besteht, dass sich unter denselben die unbestreitbar bedeutendsten Leistungen dieser Periode befinden, also speciell diejenigen, an denen die Behauptung Viscontis und Thiersch's zu prüfen ist, die Kunst in der römischen Kaiserzeit bis auf die Antonine stehe in ihren besten Werken auf derselben Höhe wie diejenige der Perioden zwischen Perikles und Alexander, sondern die noch ganz besonders dadurch eine hervorragende Wichtigkeit gewinnen, dass sie als die in gewissen Grenzen bestimmt datirten und datirbaren Monumente die Mittel zur Datirung der übrigen an sich nicht datirten oder datirbaren Werke der griechisch-römischen Kunstzeit bieten, welche den Hauptbestand unseres Antikenbesitzes ausmachen. Die Möglichkeit aber durch Vergleichung mit den in den vorigen Capiteln im Einzelnen besprochenen Sculpturen auch bei vielen anderen mit Überzeugung die wahrscheinliche Entstehungszeit nachzuweisen, ist für die Periode, von der wir reden, von um so grösserer Bedeutung, je weniger ausgiebig unsere schriftlichen Quellen über die ihr eigenthümliche Kunstentwickelung und Kunstübung sich erweisen, je überwiegender wir daher darauf angewiesen sind, unser Urteil über das Kunstvermögen dieser Zeit und über dessen Grenzen auf die Monumente selbst zu gründen und aus den Monumenten abzuleiten. Und hier würden wir in die dringendste Gefahr des Cirkelschlusses gerathen, wenn wir nicht an den datirten Monumenten einen festen Ausgangspunkt und einen sicheren Masstab besässen.

Dies gilt ganz besonders von den Werken mythologisch-idealen Gegenstandes, denn während wir zur Datirung der übrigen Denkmälerclassen, es seien nun Porträts oder Monumental- oder Ornamentalsculpturen, theils in den Gegenständen selbst, theils in sonstigen Umständen mehr oder weniger sichere und genaue Zeitbestimmungen besitzen, sind unsere Anhaltepunkte für die Chronologie der Werke mythologisch-idealen Gegenstandes sehr vereinzelt und sehr precärer Natur. Sie bestehn einestheils in dem Material der Arbeiten, anderentheils in den Fundorten und drittens in gewissen Nachbildungen in datirbaren Reliefen und Münztypen. Es möge mir gestattet werden hierauf ein wenig näher einzugehn.

Was zuerst das Material anlangt, so ist an und für sich klar, dass die Verwendung gewisser Materialien auf die Entstehungszeit der Werke einen wenigstens ungefähren

Schluss gestattet. Dies gilt besonders von dem italischen, carrarischen Marmor, von dem wir wissen, dass er nicht lange vor Plinius' Zeit[80]) in Anwendung kam, so dass wir keinem Werke aus carrarischem Marmor eine frühere Entstehungszeit als in unserer Periode anweisen können. Aber freilich gewinnen wir dadurch immer nur eine Altergrenze von einem gewissen Zeitpunkt abwärts, und es fehlt uns die zweite, um die Periode der Entstehung abzuschliessen. Dazu kommt aber sofort der zweite Übelstand, dass der Entscheidung über die Art des Marmors keineswegs leicht, in vielen Fällen äusserst schwierig ist. Zum Belege dieser Behauptung brauche ich nur an die bekannte Thatsache zu erinnern, dass Visconti über das Material des vaticanischen Apollon die Urteile der berühmtesten Geognosten einholte, von denen immer eines dem anderem widersprach[81]), so dass wir bis auf den heutigen Tag noch nicht mit Bestimmtheit wissen, ob der vaticanische Apollon aus griechischem oder aus italischem Marmor gehauen sei. Sehn wir aber auch von dieser Schwierigkeit ganz ab, so würde es ein grosser Irrthum sein, wenn man glaubte, die Verwendung gewisser Materialien, wie z. B. des carrarischen Marmors, von einem gewissen Zeitpunkte an habe derjenigen der altherkömmlichen ein Ende gemacht. Dies ist so wenig der Fall, dass wir vielmehr die Verwendung so ziemlich aller bekannten Marmorarten mit Ausschluss etwa des pentelischen in den Werken unserer Periode nachweisen können, so dass man also wohl sagen kann, eine Statue aus carrarischem Marmor müsse der Periode der griechischen Kunst in Rom angehören, aber niemals, eine Statue aus griechischem Marmor müsse aus einer früheren Zeit stammen. Daraus aber ergiebt sich, dass das Material der Werke ein Datirungsmittel von sehr bedingtem und zweifelhaftem Werthe sei.

Gleiches gilt von den Fundorten, ja die meisten Leser werden meinen, die Fundorte können hier überhaupt gar nicht als entscheidend gelten, da ja jedes zu irgend einer Zeit angefertigte Werk zu irgend einer anderen an irgend einem bestimmten Orte aufgestellt worden sein kann. Dennoch haben die Fundorte für die chronologische Frage einige Bedeutung, aber freilich nur in sehr untergeordneter Weise und in sehr einzelnen Fällen. Erstens nämlich ist es bekannt, dass gewisse Orte und Baulichkeiten zu bestimmten Zeiten und von bestimmten Personen entweder ausschliesslich oder vorzugsweise mit Sculpturen ausgeschmückt wurden; ich will nur beispielsweise an die Porticus der Octavia erinnern, welche durch Metellus und Augustus ihre Ausschmückung erhielt, an Capri, welches Tiberius seinen Glanz verdankt, an die Villa Hadrian's bei Tivoli und was dergleichen mehr ist. Von Werken nun, welche an diesen Orten oder in den Ruinen dieser Gebäude gefunden wurden, können wir mit Wahrscheinlichkeit schliessen, dass sie nicht aus späterer Zeit als aus derjenigen stammen, der, wie gesagt, die Hauptausstattung dieser Orte mit Sculpturwerken angehört. Gleiches gilt von den plastischen Monumenten aus Pompeji und Herculaneum, die natürlich nicht jünger sein können als die Verschüttung dieser Städte im Jahre 79 n. Chr., während wir bei der Mehrzahl der aus Pompeji stammenden Sculpturen in Marmor oder Thon zugleich mit Wahrscheinlichkeit annehmen können, dass sie nicht älter seien als das Erdbeben, welches bekanntlich im Jahre 63 n. Chr. diese Stadt arg verwüstete. Aber die Zahl dieser pompejanischen Sculpturen, denen wir eine von zweien Zeitpunkten umgrenzte Entstehungsperiode mit Wahrscheinlichkeit zuweisen können, ist eine verschwindend kleine. Bei

den anderen Monumenten aber, denen gemäss dem Fundorte nicht ohne Wahrscheinlichkeit eine Altersgrenze zugewiesen werden kann, muss die Möglichkeit einer früheren Entstehung an sich immer offen gehalten werden, die Bestimmung hat also in der Mehrzahl der Fälle abermals nur einen sehr beschränkten Werth. Und dazu kommt, dass die Fundorte der überwiegenden Masse unserer Antiken, welche in früheren Jahrhunderten gewonnen wurden, entweder gar nicht oder nur in mehr oder weniger unsicherer Weise überliefert sind, so dass die Zahl der Sculpturen, auf deren Alter man aus dem Fundort schliessen kann, sich als sehr geringe herausstellt.

Für einige mythologisch-ideale Gegenstände endlich, aber freilich wiederum nur für sehr wenige, gewähren Münzstempel und einige Reliefe Anhaltspunkte zu einer mehr oder weniger genauen Zeitbestimmung. So lernen wir, um ein Beispiel anzuführen, die Gestalten der drei capitolinischen Gottheiten (Jupiter, Juno und Minerva) in verbürgter Weise aus einem Reliefbruchstück [82]) kennen, welches ein Fronton, wahrscheinlich dasjenige des von Vespasian hergestellten capitolinischen Jupitertempels darstellt, und dieselben finden wir auf dem Revers eines Contorniaten des Antoninus Pius [83]); auch von anderen Göttern sind die ganzen Gestalten oder die Köpfe auf Münzen nachweisbar, aber es steht keineswegs in allen Fällen fest, dass diese Darstellungen sich auf ausgeführte Sculpturwerke beziehn, viele sind im Gegentheil sicher für die Münzstempel allein componirt, und können demgemäss nur in allgemeinerer Weise für die Beurteilung der Erfindungen dieser Zeit auf dem Gebiete der Kunst, von dem wir reden, verwendet werden. Die grosse Mehrzahl der Münzstempel bietet nicht mythologische, sondern allegorische Figuren, von denen weiterhin gesprochen werden soll.

Ziehn wir nun aus dem hier Entwickelten das Resultat, so wird es einleuchten, dass unsere Mittel zur Datirung der uns erhaltenen Antiken, abgesehn von dem in der Vergleichung mit den durch den paläographischen Charakter ihrer Inschriften datirten, nur von geringer Bedeutung und dass jene Vergleichung von der grössten Wichtigkeit ist.

Wächst aber auch immer die Zahl der Monumente, welche wir als dieser Periode angehörend betrachten dürfen, durch die Anwendung der so eben besprochenen Mittel der Kritik, so lehren uns auch diese Monumente über das Wesen der Kunst dieser Zeit nichts Anderes, als was wir aus den in den vorigen Capiteln im Einzelnen betrachteten Werken gelernt haben, und eben so wenig wird der Charakter der Periode auch nur im mindesten alterirt durch irgend eine der Hunderte von Sculpturen, welche uns aus denselben überkommen sind, ich wiederhole, nicht durch irgend eine. Alle plastischen Werke mythologisch-idealen Gegenstandes, welche wir aus irgend einem Grunde für Producte der griechischen Kunst in Rom bis auf Hadrian zu halten berechtigt sind, zeigen eine mehr oder minder tüchtige und routinirte, einige sogar eine meisterhafte Technik, aber keines derselben kann als durchaus neue Erfindung oder als eine weitere Entwickelung oder Steigerung des früher Geschaffenen gelten, vielmehr stellt sich bei allen eine mit grösserer oder geringerer Sicherheit erkennkare, wenngleich verschieden abgestufte Abhängigkeit von den Vorbildern aus der Blüthezeit der griechischen Kunst heraus. Grade wie unter den in den vorigen Capiteln besprochenen Sculpturen finden wir auch unter unserem Antikenvorrath in weiterem Umfange zunächst eine bedeutende Zahl von directen Nach-

bildungen bestimmt nachweisbarer Originale, ich will nur beispielsweise an manche derartige Nachbildungen erinnern, die wir im Verlaufe unserer Betrachtungen zur Vergegenwärtigung der Originale benutzt haben, wie die verschiedenen Exemplare des myronischen Diskobol, der Amazone des Kresilas, des praxitelischen Apollon sauroktonos, des lysippischen ruhenden Herakles, des Knaben mit der Gans von Boëthos, die Copien des polykletischen Diadumenos und des Apoxyomenos des Lysippos und andere. Die Reproduction älterer Typen sodann, über deren Verhältniss zu den Originalen wir nicht ganz so genau, wohl aber mit hinlänglicher Sicherheit im Allgemeinen urteilen können, wird uns verbürgt sowohl durch die archaistischen Sculpturen wie auch durch Werke von der Art der Zeusbüste von Otricoli und der ludovisischen Herebüste, die nichts Anderes sind als die besten Repräsentanten einer grossen Reihe gleichartiger, auf ein und dasselbe Urbild zurückgehender Nachbildungen. Sehr viele Statuen geben sich drittens als bewusste Modificationen älterer Vorbilder, etwa in dem Sinne der mediceïschen Venus zu erkennen; und wenn denn nun endlich nach Aussonderung aller Bildwerke, welche wir zu einer dieser drei Kategorien zählen müssen, eine gewiss nicht grosse Anzahl von Sculpturen übrig bleibt, deren Verhältniss zu den Schöpfungen der früheren Perioden wir nicht mit gleicher Sicherheit nachweisen können oder für die uns dieser Nachweis bisher nicht möglich gewesen ist — denn es vergeht kaum ein Jahr ohne dass ein solcher Nachweis für das eine oder das andere Werk der griechisch-römischen Kunst geführt wird — so erfordert nach allem im Vorstehenden Gesagten und Begründeten ein ruhiges und besonnenes Urteil, dass wir dies der Lückenhaftigkeit unserer Kenntniss von den Schöpfungen der Blüthezeit beimessen, nicht aber uns obstiniren, in diesen Arbeiten neue und freie Schöpfungen unserer Periode erkennen zu wollen.

Ich habe in der Einleitung zu diesem Buche nachzuweisen versucht, dass ein Anschluss der Kunstproduction in der römischen Zeit an die Schöpfungen früherer Perioden schon aus dem Grunde natürlich und fast nothwendig war, weil der Kunstsinn der Römer erst am Besitze der Muster- und Meisterwerke aus der Zeit der höchsten Entwickelung der griechischen Kunst erwachte und an diesem sich bildete. Hier möge nun eine Erwägung Platz finden, welche uns zu einem verwandten Resultat führen wird. Sie gilt der Art des Bedarfs von Sculpturwerken in Rom.

In Griechenland war während aller der Jahrhunderte, in denen die Kunst hauptsächlich fruchtbar war, der überwiegende Hauptbedarf plastischer Werke mythologisch-idealen Gegenstandes durch den Cultus gegeben, sei es, dass dieser eigentliche Tempelbilder, sei es, dass er Statuen zu den unzähligen Weihgeschenken erforderte, welche in mannigfach wechselnder Form in den Tempeln und Tempelhallen oder auf dem Grund und Boden der Heiligthümer wie in Olympia und Delphi oder endlich sonstwo öffentlich aufgestellt wurden. Der Cultus aber, als der concrete Ausdruck eines positiven Götterglaubens, bedingt mit Nothwendigkeit auch die Eigenthümlichkeit einer ihm geweihten plastischen Gestaltung, und wenngleich wir die Macht der kanonisch fixirten Idealtypen der Götter, die, einmal erreicht, nie wieder völlig verlassen werden konnten, nicht gering anschlagen, so werden wir doch zugestehn müssen, auch wenn wir es nicht in der fast unübersehbaren Verschiedenheit in der Darstellung eines und desselben Idealwesens vor Augen sähen, dass die lebendige Religion mit der Mannigfaltigkeit ihrer localen Sagen und Anschauungen die Aufgaben der bil-

denden Künstler fast unendlich vermannigfaltigen und eine Fülle von mehr oder weniger bedeutenden Modificationen des kanonischen Idealtypus hervorrufen musste, deren jede, wenngleich in verschiedenem Masse, als eine originale Schöpfung betrachtet werden muss.

Wesentlich anders stellt sich die Sache in Rom heraus. Auch in Rom erhob freilich der Cultus seine Ansprüche, und es kann nie geläugnet werden, dass auch hier der Bedarf des Cultus nicht wenige plastische Werke erfordert hat. Allein indem wir dies zugestehn, darf ein Doppeltes nicht ausser Augen gelassen werden. Erstens war die Zahl der römischen Culte im Vergleich mit derjenigen der griechischen eine überaus geringe, was sich schon daraus ergiebt und erklärt, dass Griechenland in eine überaus grosse Vielheit von politisch wie religiös selbständigen Gemeinwesen zerfiel, während der römische Staat auf dem politischen wie auf dem religiösen Gebiete vielmehr das Bild der Centralisation darbietet. Die griechische Mythologie, d. h. die poetische Gestaltung der griechischen Religion war freilich in Rom eingebürgert, aber keineswegs die griechische Religion in dem ganzen Umfang ihrer tausend und abertausend verschiedenen Culte. Freilich hatte man den griechischen Zeus mit dem römischen Jupiter, die griechische Here mit der römischen Juno, die griechische Athene mit der römischen Minerva identificirt und so noch manche andere, zum Theil wirklich identische Gestalten; aber diese Identificationen beruhen überwiegend auf der poetisch-populären Darstellung der griechischen Götter, zum allergeringsten Theile auf der religiösen Cultgestaltung der einzelnen griechischen Götterwesen. Die Folge davon ist, dass der Vielheit von Zeusgestaltungen, welche der griechische Cultus ausgeprägt und den Bildnern zur plastischen Darstellung überliefert hatte, in Rom wesentlich e i n Zeus-Jupiter, der capitolinische, der König der Götter gegenüberstand, der unendlichen Vielheit der Athenegestaltungen wesentlich e i n e Athene-Minerva, die Göttin der Weisheit und der Künste und so fort. Als Resultat aber ergiebt sich schon hieraus, dass der Bedarf des römischen Cultus an plastischen Werken ein ungleich geringerer war, als er in Griechenland jemals gewesen ist. Dazu kommt dann zweitens, dass eben weil die römischen Gottheiten in der Zeit, von der wir reden, zum grössten Theil mit griechischen identificirt waren, der Cultbedarf in den wenigsten Fällen eine neue plastische Schöpfung oder Gestaltung erforderte. Ein nicht unbeträchtlicher Theil dieses Bedarfs wurde ganz einfach mit Götterbildern gedeckt, welche aus Griechenland weggenommen und in Rom unter römischem Namen geweiht wurden, der übrigbleibende geringere Theil des Bedarfs aber erheischte nicht wesentliche Umbildung, Neugestaltung oder Modification der kanonischen griechischen Idealtypen, sondern ihm war durch eine Wiedergabe eben der kanonischen Gestaltungen wesentlich genügt. Wenngleich demnach auch manche plastische Gestaltung dieser Periode auf dem Cultus beruht, so folgt daraus noch keineswegs ihre Originalität, und wir können, auch von dieser abgesehn, getrost behaupten, dass die Productionen dieses Cultuscharakters sich unter den Werken unserer Periode in der starken Minderheit befinden.

Sie bleiben auch dann in dieser Minderheit, wenn man die Darstellungen der specifisch italischen Gottheiten hinzurechnet, welche mit griechischen nicht oder nicht durchaus identificirt werden konnten. Denn für die plastische Darstellung auch dieser Gottheiten wurden griechische Werke theils gradezu aus Griechenland herüber-

geschafft und mit italischen Namen versehn, wie z. B. jener Janus, von dem Plinius angiebt, man wisse nicht, ob er ein Werk des Skopas oder des Praxiteles sei, nichts Anderes ist als ein mehrgesichtiger Hermes, theils wurden zu diesem Zwecke griechische Gestaltungen leicht modificirt nachgebildet, wie z. B. der Vejovis ein wenig modificirter Apollon ist, oder um statt vieler anderer zu Gebote stehenden Beispiele, an Bekannteres zu erinnern, die Fortuna augenscheinlich aus der griechischen Nike, Flora aus der Persephone-Kora hervorgegangen ist. Andere italische Gottheiten aber, wie beispielsweise die Juno Lanuvina, sind in künstlerischem Betracht wenig ausgiebig, und müssen auch unter unserem Antikenvorrath zu den Seltenheiten gerechnet werden, und noch andere nähern sich durchaus dem Charakter der allegorischen Figuren, die hauptsächlich oder ausschliesslich durch beigegebene Attribute charakterisirt und von einander unterschieden werden. Rechnet man nun endlich auch Alles zusammen, was man von unseren Statuen aus griechisch-römischer Kunstzeit auf den Cult beziehen kann, so wird sich ergeben, dass diese Werke schwerlich den vierten oder fünften Theil unserer Antiken mythologisch-idealen Gegenstandes ausmachen.

Der ungleich grössere Rest stammt aus anderen Quellen. Und hier wird dem Bedarf der Ausschmückung von theils öffentlichen, theils Privatgebäuden, Plätzen, Strassen und Gärten die unbedingt oberste Stelle einzuräumen sein. Auch Griechenland war ein solcher Bedarf statuarischer Werke nicht fremd, aber er trat weder so überwiegend noch in dem Umfange hervor wie in Rom, wo wir uns die Masse der ohne weitere als decorative Zwecke aufgestellten Statuen nicht gross genug vorstellen können.

Einen Masstab gewähren uns einzelne Beispiele. So die verbürgte Nachricht, dass der Ädil Scaurus zur Ausschmückung des von ihm erbauten Theaters dreitausend und fünfhundert Statuen verwendete, oder ein Blick auf die Häuser und Villen der Grossen und Reichen, wie Neros goldenes Haus oder Hadrian's Villa bei Tivoli, welche seit Jahrhunderten eine unerschöpfliche Fundgrube von plastischen Werken ist, deren Zahl, obgleich der Fundort keineswegs immer beachtet wurde oder überliefert ist, dennoch in die Hunderte geht, und welche allein hinreichen würden, ein grosses Antikenmuseum unserer Tage zu füllen. Ähnliches lehrt uns der Bericht über die Villa des Lucullus, in der die verschiedenen Räumlichkeiten, namentlich die Speisezimmer, nach den hauptsächlichen decorativen Sculpturen, welche sie enthielten, benannt waren. An die Wohnungen schliessen sich die Höfe und Gärten (Peristyle und Xysten), und wie mannigfaltige Sculpturwerke auch in diesen aufgestellt waren, das macht uns ein verhältnissmässig sehr untergeordnetes Beispiel recht anschaulich; ich meine den Hofraum, das Peristyl der sogenannten Casa di Lucrezio in Pompeji, welches, obgleich zu einem kleinen Hause eines Landstädtchens gehörend, doch Alles in Allem zwölf grössere und acht bis zehn kleinere plastische Arbeiten umfasste[84]). Gehn wir von den Wohnungen weiter zu den Strassen und Plätzen, so bietet sich als ein Beispiel unter vielen die Brunnenanlage des Agrippa in Rom, durch welche in einem Jahre mehre hundert öffentliche Brunnen in den Strassen der Stadt hergestellt wurden, zu deren Decoration anderthalbhundert Statuen von Erz und Marmor gehörten. Die Decoration der Brunnen, sowohl in den Häusern wie an den Wegen und Plätzen, erforderte überhaupt viel mehr statuarische Werke

als man denken sollte, und selbst diejenigen Statuen, welche unter den auf uns gekommenen Resten des Alterthums sicher und ohne allen Zweifel zu Brunnenfiguren gedient haben, müssen nach Hunderten gezählt werden. Und wie auserlesene Werke zu diesem Zwecke dienten, das zeigt uns neben vielen anderen die berühmte Gruppe des Herakles mit der Hinde aus der Casa di Sallustio in Pompeji und der nicht minder berühmte tanzende Faun, welcher der Casa del Fauno daselbst den Namen gegeben hat. Endlich wollen wir an die Grabdenkmäler erinnern, welche allermeistens mit statuarischem und Reliefschmuck auf's Reichste ausgestattet waren, selbst da, wo die Gräber Privatpersonen untergeordneten Ranges angehörten.

Zunächst wurde nun freilich dieser Bedarf an decorativen Sculpturen durch die aus griechischen Städten weggenommenen Kunstwerke gedeckt, wofür wir mancherlei Belege in der Erzählung der römischen Kunstplünderungen bereits mitgetheilt haben, es versteht sich aber von selbst, dass man das so Gewonnene, welches, so massenhaft es auch vorhanden war, natürlich für das immer steigende Bedürfniss nicht ausreichte, durch Selbstverfertigtes ergänzte, und wenn in unseren schriftlichen Quellen von diesen in Rom producirten Kunstwerken fast nie die Rede ist, so kommt das daher, dass man im Allgemeinen die gleichzeitige Kunst, eben weil sie hauptsächlich für Zwecke des Luxus und der Decoration arbeitete und in Erfindung und Composition unselbständig war, gering achtete, und weil man ihre einzelnen, nicht grade hervorragenden, ja im Verhältniss zu den Meisterwerken der Blüthezeit Griechenlands untergeordneten Productionen zu erwähnen nicht die Veranlassung hatte, welche bei berühmten oder unter merkwürdigen Umständen erworbenen älteren Kunstwerken vorlag.

Die Consequenzen einer solchen Verwendung von Sculpturwerken für die Art der plastischen Production liegen auf der Hand und treten uns thatsächlich aus einer Übersicht über unseren Antikenvorrath entgegen. Auf Neuheit und Grossartigkeit der Erfindung, auf Tiefe des geistigen Gehalts, auf eine erhaben idealische Tendenz kann es bei Sculpturen, welche man zur Zierde aufstellt, am wenigsten ankommen, heitere Anmuth des Gegenstandes, Gefälligkeit der Erscheinung, Schönheit der Form sind die ganz natürlichen Anforderungen, welche man hier stellen wird, und welchen die zur Dienerin des Luxus gewordene Kunstproduction in Rom wie früher an den Diadochenhöfen am sichersten und besten durch den Anschluss an die allgemein anerkannten Musterbilder der classischen Epochen zu entsprechen glauben musste. Hieraus erklärt sich denn auch zur Genüge die allbekannte Thatsache, dass unter den uns aus der Periode der griechisch-römischen Kunst überlieferten Antiken die Werke des heiter anmuthigen, sinnlich gefälligen Charakters, namentlich diejenigen aus dem Kreise des Bacchus und der Venus mit Entschiedenheit überwiegen, dass gewisse beliebte Typen aus diesem Kreise der Gegenstände in fast unzähligen Wiederholungen vorkommen, und dass wir ein sehr langes Verzeichniss von Statuen aufstellen können, die Nichts als die wenig und in Nebendingen von einander abweichenden Modificationen einer Grundgestalt sind, und ferner dass, wo uns eine bedingte Neuheit der Erfindung entgegentritt, diese fast ausschliesslich einer Umgestaltung mythologisch strengerer Gestalten im Sinne des Genre zu gute kommt. Und endlich erklärt sich aus derselben Ursache auch die Gewandtheit, die Routine und die Eleganz der Darstellungsweise, welche uns aus den selbst zum Theil flüchtig behandelten, im Ein-

zelnen vernachlässigten Werken dieser massenhaft producirenden Zeit entgegentritt, sowie die schon früher hervorgehobene Thatsache, dass sich diese unselbständige und deshalb entwickelungslose Kunstübung Jahrhunderte lang im Allgemeinen auf derselben Höhe der Leistungen zu erhalten vermochte.

Wir haben bisher ausschliesslich von der Darstellung mythologisch-idealer Gegenstände geredet, müssen uns jetzt aber auch mit den plastischen Arbeiten dieser Zeit auf anderen Gebieten beschäftigen, welche Anspruch auf eben so grosse Beachtung haben.

Den Darstellungen, die wir bisher besprochen haben, am nächsten stehn die Personificationen von Abstractbegriffen, welche eine eigene, wenngleich nicht sehr umfangreiche Abtheilung der Kunstproduction des griechisch-römischen Zeitalters bilden. Personificationen von Abstractbegriffen finden sich freilich schon in der griechischen Kunst der früheren Perioden nicht eben selten, einige derselben reichen sogar bis in die alte Zeit hinauf, während nicht wenige andere erst in der Zeit nach Alexander ersonnen und ausgeführt wurden; aber, wenngleich der Kreis solcher Bildungen, in den man namentlich Wesen wie Hebe gewiss nicht, und Wesen wie Nike, Nemesis kaum einschliessen darf, sich etwas enger schliesst, als von Manchen neuerdings angenommen wird, so lässt sich nicht läugnen, dass die griechische Kunst schon in den Zeiten ihrer hohen Entwickelung an der Ausbildung dieser nothwendigerweise wenigstens halbwegs allegorischen Personificationen betheiligt gewesen ist. Vielfach erscheinen dieselben allerdings nur als Nebenfiguren in grösseren Compositionen, weniger unabhängig und für sich, aber dass sie auch selbständig und sogar statuarisch ausgeführt wurden, dafür ist Lysippos' frostiger Kairos nicht der einzige Beleg, sondern das zeigen auch die Arete des Euphranor, die Eirene mit dem Kinde Plutos auf dem Arm von Kephisodotos dem älteren (oben S. 21), während manche erhaltene Kunstwerke verschiedener Gattung uns noch diese und jene selbständig gehaltene Personification vergegenwärtigen[85]). Man sieht hieraus, dass der griechisch-römischen Kunst unserer Periode auch auf diesem Gebiete eines überwiegend verstandesmässigen Schaffens der Ruhm durchaus neuer Erfindung nicht zugesprochen werden kann, sondern dass sie auch hier nicht nur die Anregung im Allgemeinen, sondern auch eine Menge von Vorbildern aus den früheren und mit Erfindungsgabe reicher ausgestatteten Perioden erbte, so dass ihr nur das Verdienst einer weiteren Ausbildung dieser Classe von Monumenten zugesprochen werden kann, welche uns ganz besonders in den Münzstempeln vorliegt, während plastische Monumente dieser Art verhältnissmässig selten sind und sich fast allein auf die idealisirten Porträts vornehmer Damen beschränken, die man durch Beigabe etlicher allegorischer Attribute am bequemsten über das Niveau der alltäglichen Menschlichkeit erheben konnte, ohne sich auf die schwierigere Aufgabe einer innerlichen Idealisirung einzulassen. Um die Attribute handelt es sich überhaupt bei diesen Personificationen in überwiegendem Masse, die Gestalt selbst ist, bei sehr vielen wenigstens, von ganz untergeordneter Bedeutung, allermeist, wie bei Virtus, Concordia, Aequitas, Fides, Pudicitia, Salus, Pax, Securitas, Annona und vielen Anderen eine bekleidete weibliche Figur, die weder an sich noch in ihrer Haltung ihr Wesen ausspricht, was nur bei einzelnen dieser Gestaltungen, z. B. Pallor und Pavor (Furcht und Schrecken) der Fall ist[86]). Die Attribute aber, welche den Figuren ihre Bedeutung verleihen, sind

meistens gut erfunden und deshalb leicht zu deuten und von der Geschmacklosigkeit mancher modernen Allegorien müssen wir die Künstler dieser Zeit freisprechen.

Als eine eigene aber zugleich die bedeutendste Abtheilung dieser Personificationen haben wir diejenige von Städten und Örtern, Ländern und Völkern in's Auge zu fassen, welche eine hervorragende Stelle unter den Kunstproductionen unserer Epoche im römischen Reiche einnehmen, und der Betrachtung ein nicht unbedeutendes Interesse darbieten. Auch in dieser Art von Kunstdarstellungen war Griechenland während der Perioden seiner freien Entwickelung vorangegangen; in der Malerei finden wir schon in der Zeit des Phidias unter den Bildern des Panänos eine „Hellas" und eine „Salamis", die letztere mit einem Schiffsschnabel als Attribut zur Erinnerung an den grossen Seesieg der Griechen über die Barbaren. In der Plastik dürfte das früheste uns schriftlich überlieferte Beispiel einer solchen Personification die von der Tapferkeit (Virtus) bekränzte Hellas des Euphranor (oben S. 60), das früheste uns erhaltene Beispiel die Tyche Antiocheias von Eutychides (oben S. 91, Fig. 76) sein. In der Diadochenperiode wurden diese Darstellungen, die zum Theil mit den Porträts der Fürsten, namentlich diese bekränzend, verbunden wurden, häufiger, und wenn wir deren besondere Erwähnung in der Besprechung dieser Periode übergangen haben, so liegt der Grund und die Entschuldigung darin, dass wir nur vereinzelte und oberflächliche Notizen über dieselben besitzen[87]), welche das Bild von der Kunstentwickelung jener Zeit weder wesentlich zu vervollständigen noch zu verändern vermögen. Das aber müssen wir hier anerkennen und hervorheben, dass diese Productionen der hellenistischen Epoche den verwandten Darstellungen in Rom Anregung und Vorbild gewesen sind. Hier, in Rom, wo der erste Anstoss zu dieser Art von Darstellungen durch die in den Triumphzügen aufgeführten Bilder besiegter Völker gegeben wurde, finden wir die Figuren personificirter Städte und Länder in dauernden Kunstwerken am frühesten unter Pompeius, für welchen der römische Bildhauer Coponius[88]), der eine der beiden römischen Plastiker, deren Namen uns überliefert sind — der andere ist Decius[89]), von dem der Consul Lentulus in derselben Zeit einen kolossalen Kopf aus Erz als Gegenstück eines solchen von Chares von Lindos, aber diesem bei weitem nicht gleichkommend, auf dem Capitol weihte — die Figuren der vierzehn von Pompeius besiegten Nationen arbeitete, welche in dem Säulengange bei dem von Pompeius erbauten Theater aufgestellt waren, der davon den Namen des Säulenganges „zu den Nationen" (ad nationes) erhielt. Es ist nicht genug zu beklagen, dass wir von diesen Arbeiten des Coponius keinerlei nähere Nachricht besitzen, und daher gänzlich ausser Stande sind, über den Geist und die Darstellungsweise auch nur das Mindeste mit einiger Bestimmtheit zu muthmassen. So ansprechend daher auch Brunn's Hinweis auf die von Göttling Thusnelda genannte vortreffliche Statue in Florenz, in der wir mit Brunn, wie schon früher (S. 159) bemerkt, eine Germania devicta erkennen, als bestes Vergegenwärtigungsmittel der Nationen des Coponius sein mag, so wenig können wir demselben mit Überzeugung folgen, und nur das Eine glauben wir nicht bezweifeln zu dürfen, dass diese Personificationen das von der pergamenischen Kunst vorgebildete charakteristisch nationale Gepräge getragen haben. Eine andere Reihe solcher Personificationen wurde von Augustus in demselben, von ihm restaurirten Säulengange aufgestellt, und unter demselben Kaiser wurden an einem grossen, ihm geweihten Altar zu Lugdunum

(Lyon) sechszig Figuren gallischer Völkerschaften in Relief (wie wir annehmen dürfen) gebildet. Das nächste bestimmt bekannte Beispiel bieten die kleinasiatischen Städtefiguren an der Basis einer Statue des Tiberius, von denen die sogleich näher zu besprechende puteolanische Basis die Nachbildung ist, und von der eine, wahrscheinlich zu einer Statue des Claudius gehörende, im Jahre 1840 bei Cerveteri in einem Fragment gefundene Basis mit der Darstellung etruskischer Städte[90]) (erhalten sind Vetulonia, Volci und Tarquinii) eine freiere Nachbildung zu sein scheint. Andere Darstellungen verwandten Charakters sind uns nur auf den Kaisermünzen erhalten, auf die wir hier nicht näher eingehn können, da es nicht als feststehend betrachtet werden darf, dass diesen Münztypen plastische Bildungen zum Grunde liegen. Ebenso glauben wir in Betreff der bekanntesten uns erhaltenen hier einschlagenden, aber nicht datirbaren Darstellungen unsere Leser auf das Verzeichniss in Müller's Handbuche (§. 405) verweisen zu dürfen, um unsere Aufmerksamkeit auf die Städtefiguren der puteolanischen Basis zu concentriren, welche für die Kenntniss dieser Personificationen in ganz besonderem Grade lehrreich sind[91]). Diese im Jahre 1693 bei Puzzuolo (Puteoli) gefundene Basis einer Statue des Tiberius, welche mit der Darstellung von vierzehn kleinasiatischen mit Namen bezeichneten Städtefiguren in Hochrelief geschmückt ist und in ihrer Weihinschrift das Datum des Jahres 30 n. Chr. trägt, haben wir in Fig. 95 als vorzügliches Beispiel dieser Classe von Kunstdarstellungen abbilden lassen. Über die bei diesem Monument in Frage kommenden historischen Verhältnisse werden einige kurze Andeutungen genügen.

Im Jahre 17 n. Chr. zerstörte ein furchtbares Erdbeben in einer Nacht zwölf kleinasiatische Städte, im Jahre 23 ein anderes die Stadt Kibyra, und in dem Zeitraum zwischen 23 und 30 ein drittes Ephesos. Tiberius zeigte, wie bei anderen Gelegenheiten, wo es das Wohl des Staates erforderte, eine in diesem Falle von allen Schriftstellern bezeugte Freigiebigkeit, und um für diese ihre Dankbarkeit zu erweisen, liessen die wiedererbauten Städte dem Kaiser in Rom bei dem Tempel der Venus genetrix eine kolossale Statue errichten, von der wir auf Kupfermünzen des Tiberius ein Nachbild besitzen. Die Basis dieser im Jahre 20, also vor der Zerstörung von Kibyra und Ephesos errichteten Statue war mit den Städtefiguren der zwölf weihenden Städte in statuarischer Ausführung geschmückt, denen später die Statuen von Kibyra und Ephesos beigefügt zu sein scheinen. Diese Statue nun nebst ihrer Basis wurde von den Augustalen (dem Municipalritterstande) von Puteoli in verjüngtem Masstabe nachgebildet, und zwar die Basis so, dass an ihr die Städtestatuen in Hochrelieffiguren verwandelt wurden. Ob mit dieser Umwandlung auch noch weitere Veränderungen verbunden gewesen sind, und welche, dies vermögen wir im Einzelnen nicht zu constatiren, es ist aber wahrscheinlich, dass die Darstellungen der Städte in Kostüm und Haltung und in ihren Attributen den Statuen in Rom nachgebildet, die Anordnung und Gruppirung den veränderten Anforderungen des Raumes und der Technik gemäss von dem puteolanischen Künstler modificirt sei.

Bei der Besprechung der Tyche Antiocheias von Eutychides haben wir darauf aufmerksam gemacht, dass der Künstler in der bequem und anmuthig sitzenden weiblichen Gestalt offenbar danach gestrebt hat, den Eindruck, welchen die an dem Bergabhange erbaute Stadt machte, in seiner Personification wiederzugeben, während die

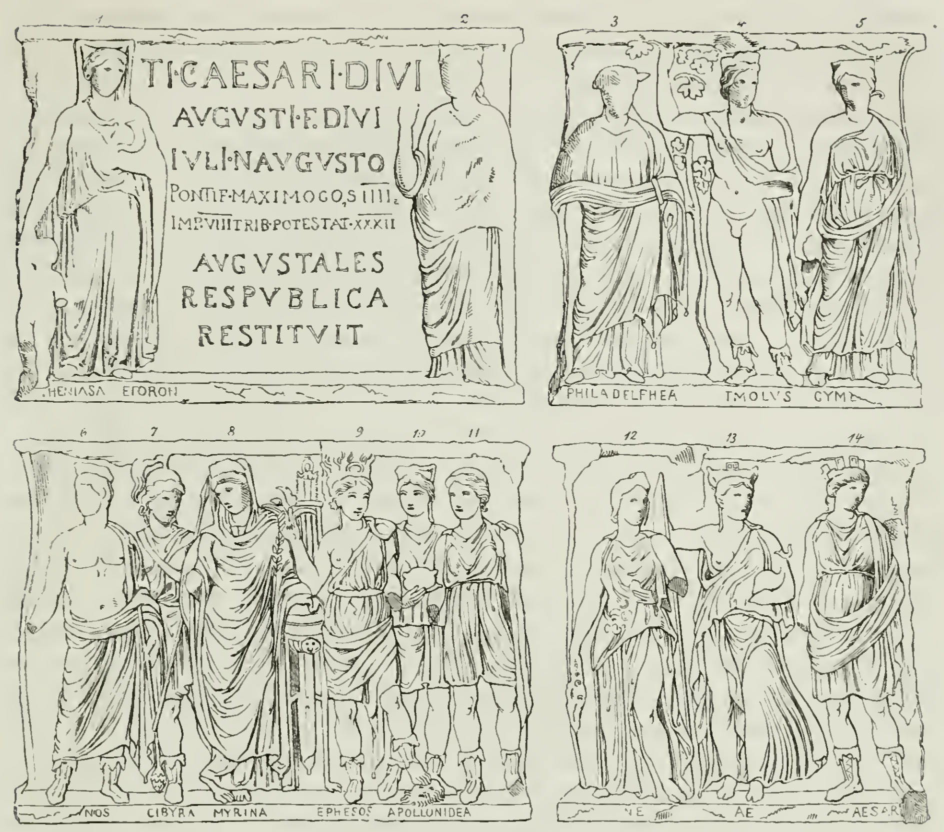


Fig. 95. Die puteolanische Basis.

Gestalt des Flussgottes zu ihren Füssen zur näheren Localbezeichnung der Lage am Orontes diente und die Ähren in der Hand der Tyche attributiver Weise auf Fruchtbarkeit des Flussthals und Wohlhabenheit der Stadt anspielen. Ein ähnliches aus Symbolik und Allegorie gemischtes Verfahren finden wir nun auch bei unseren puteolanischen Städtefiguren in Anwendung, und dürfen dasselbe als das in allen ähnlichen Fällen gebrauchte bezeichnen. Zunächst strebt der Künstler die hervorstechende Eigenthümlichkeit der Stadt oder des Landes durch eine Eigenthümlichkeit in der Personification selbst zu vergegenwärtigen, wobei das Geschlecht des Städtenamens meistens dasjenige der Figur bestimmt und bei fremden (barbarischen) Orten der Racentypus der Bewohner in der Gesichtsbildung, die nationale Tracht vielfach in der Gewandung der Personification wiederkehrt. Nähere Bezeichnungen des Locals und sonstiger charakteristischer Momente im Leben und Treiben oder aus der Geschichte, namentlich der Gründungssage des Ortes werden sodann durch beigegebene Attribute bezeichnet. Es ist das im Grunde dasselbe Verfahren, welches auch wir noch anwenden, nur mit dem Unterschiede, dass die Alten meistens viel geistreicher und feiner charakterisiren, das typisch Einförmige glücklicher umgehn, und die Attribute ungleich bescheidener verwenden, im Ganzen sich demnach auch auf diesem Gebiete künstlerischer zeigen als wir. Die Betrachtung der puteolanischen Basis macht uns den

Erweis des Gesagten leicht, obwohl wir der Charakterisirung der einzelnen Städte nicht in allen Fällen genau zu folgen vermögen, weil wir von mehren derselben nicht die ausreichende Detailkenntniss besitzen.

An der Vorderseite neben der Inschrift finden wir in zweien weiblichen Figuren, welche sehr angemessen einen architektonischen, fast karyatidenartigen Charakter tragen, links (1) Sardes, rechts (2) Magnesia, diejenigen Städte, welche bei der Zerstörung durch das Erdbeben am härtesten betroffen wurden. Die letztere Figur ist leider zu sehr zerstört, um uns die Einsicht in das Feinere ihrer Charakterisirung zu gestatten, Sardes dagegen ist wenigstens in den Hauptsachen so gut erhalten, dass wir sie als eine reichlich und edel gewandete Frau erkennen, neben der, sich zutraulich an sie anschmiegend, ein nackter Knabe steht, auf dessen Kopf sie wie schützend die rechte Hand gelegt hat. Der Gegenstand, welchen sie im linken Arm trägt, scheint ein Füllhorn zu sein. Sie stellt sich demgemäss, was hier freilich nicht näher erörtert werden kann, im Charakter einer kinderpflegenden Erdgöttin, einer Ge kurotrophos dar, also unter derjenigen mythischen Gestalt, durch welche die Fülle der Fruchtbarkeit und des daraus hervorgehenden milden Segens für den Menschen bezeichnet wird, und welche hier passend gewählt ist, um die reiche Fruchtbarkeit von Sardes zu vergegenwärtigen, welches in seinem Ortsdämon Tylos ein dem attischen Säemann Triptolemos verwandtes Wesen verehrte. Die rechte Schmalseite der Basis zeigt uns in drei Figuren Philadelphea, Tmolos und Kyme; Philadelphea (3) und Kyme (5) weiblich, Tmolos (4), die Stadt am weinreichen Berge gleichen Namens bei Sardes, nach dem Geschlechte des Namens männlich gestaltet. Die erste Figur (3) macht einen priesterlichen Eindruck, und, obgleich wir über die dortigen Culte nicht im Einzelnen unterrichtet sind, so berechtigt uns doch eine Nachricht über viele in Philadelphea gefeierte Feste und daselbst vorhandene Heiligthümer, den priesterlichen Charakter der langgewandeten, und wie es scheint festlich bekränzten Gestalt für beabsichtigt und bezeichnend zu halten. Der weinreiche Tmolos (4) stellt sich uns als eine durchaus dionysische Figur dar, welche von dem Gotte des Weinstocks nur durch das Attribut der Mauerkrone und dadurch unterschieden wird, dass ihm anstatt des Thyrsos ein Weinstock beigegeben ist, welcher das Motiv der erhobenen Hand rechtfertigt.

Kyme, die See- und Hafenstadt (5), deren in der linken Hand gehaltenes Attribut leider unkenntlich geworden, stellt sich in jungfräulicher, reich aber leicht bekleideter Gestalt dar, und wird, da auf Münzen von Kyme eine von Poseidon entführte Jungfrau erscheint, am wahrscheinlichsten als die von dem Meergotte geliebte Gründerin der Stadt, welche von dem göttlichen Buhlen die Herrschaft des Meeres zum Geschenk empfing, aufzufassen sein.

Eine überaus schöne und reiche Composition bieten sodann die sechs Städtefiguren auf der Rückseite der Basis. Die erste (6), die Personification des weinreichen Temnos, erscheint in einer mehren Darstellungen des Dionysos entsprechenden Gestalt mit dem Attribute des Thyrsos; amazonenhaft, mit kurzem Chiton bekleidet, behelmten Hauptes und mit dem Speere bewehrt, stellt sich Temnos zunächst Kibyra (7) dar, die Vertreterin der streitbaren Stadt gleichen Namens, neben der im schönsten Contraste durchaus bekleidet und mit verschleiertem Haupte an den apollinischen Dreifuss gelehnt und den apollinischen Lorbeer in der linken Hand

Myrina dasteht (8), die Vertreterin der Stadt, welche ein hochberühmtes Heiligthum und Orakel des Apollon besass. Ihr gesellt sich, wiederum in Amazonentracht gekleidet, Ähren und Mohn, das Symbol der Ackerfruchtbarkeit, in der Rechten erhebend, den linken Fuss auf die bärtige und langhaarige Maske eines Flussgottes (des Kaystros) gestellt, die Göttin von Ephesos (9), der von den Amazonen gegründeten heiligen Stadt der weltbekannten ephesinischen Artemis, deren Idol auf einem Pfeiler neben dem apollinischen Dreifusse Kibyras steht, und welche als Göttin überschwänglicher Fruchtbarkeit die Ebene des Kaystros reichlich gesegnet hat. Unerklärt sind die Flammen, welche aus der Thurmkrone dieser Figur emporlodern. So wenig wie diese Flammen vermögen wir das Attribut der zunächst folgenden Figur von Apollonidea (10) zu erklären, die abermals in kurzer Bekleidung, aber in zarterer Gestalt als die anderen Amazonen unserer Basis erscheint; während die letzte Figur dieser Seite, welche nur Hyrkania sein kann (11), durch ihr Kostüm, namentlich den, freilich arg verstümmelten, eigenthümlichen Hut, der ihr Haupt bedeckt, makedonische Tracht vergegenwärtigt und daran erinnert, dass hier Makedonier angesiedelt waren. Weniger klar als die Symbolik in den Gestalten dieser hinteren Langseite ist uns diejenige in den drei letzten Figuren auf der zweiten Schmalseite der Basis, jedoch weisen ohne Zweifel die Blumen und Früchte, welche Mostene (12) im Bausch ihres Gewandes und zum Gewinde verflochten in der rechten Hand trägt, auf blühende Fruchtbarkeit hin, der gemäss die Figur selbst in blühender Jugend und mit mädchenhaftem Haarputz erscheint; Dreizack und Delphin in den Händen der Göttin von Ägä (13) deuten, obwohl die Stadt im Binnenlande lag, auf Cult des Poseidon, der auch aus anderen Binnenlandsstädten dieses Landstrichs verbürgt ist und nicht sowohl dem Meerbeherrscher als dem Gotte galt, dem man die hier häufigen Erdbeben zuschrieb. Die letzte, wiederum amazonenhaft gekleidete Figur von Hierocäsarea (14) hat die charakterisirenden Attribute verloren, und wir sind ausser Stande den Grund ihrer Bildungsweise darzulegen.

Wenn demnach Manches in diesen Darstellungen uns dunkel bleibt, so ist doch die Mannigfaltigkeit des Bildungsprincips und der Erfindung einleuchtend genug, und ebenso vermögen wir die Sinnigkeit und Gefälligkeit in der Anordnung zu beurteilen, bei der ein geographisches Princip augenscheinlich nicht zum Grunde liegt, sondern welche frei nach künstlerischen Grundsätzen getroffen scheint. Gleichwie auf der hinteren Langseite die Träger der Culte des Apollon und der Artemis deutlich hervorgehoben und in die Mitte gerückt sind, so sind auf den Schmalseiten hier die bakchischen, dort die poseidonischen Attribute ebenfalls in den Mittelfiguren auf sehr in die Augen fallende Weise hervorgehoben; bei der im Allgemeinen grossen Einfachheit ist reiche Abwechselung in den einzelnen Motiven, man vergleiche nur die fünf Amazonengestalten, die bei aller Übereinstimmung im Allgemeinen im Einzelnen doch sehr verschieden behandelt sind, ebenso die Gewänder der reicher bekleideten; auch der Contrast der männlichen Gestalten ist sehr geschickt benutzt, und obwohl alle Figuren in ruhiger Haltung dastehn, so ist dieselbe doch bei allen verschieden motivirt, während das bescheidene Mass der Bewegtheit dazu beiträgt, dem Monument den architektonischen Charakter zu erhalten, welchen seine Bestimmung erforderte.

So wie die eben behandelten Personificationen von Städten und Örtern, Ländern und Völkern sich einerseits mit den Idealbildwerken berühren, bringen sie uns

andererseits der historischen Plastik nahe. Da aber diese den eigenthümlichst und am specifischsten römischen Kunstzweig darstellt, während aus den bisher besprochenen Denkmälergattungen der mehr oder weniger prädominirende Einfluss der griechischen Kunst augenscheinlich hervorleuchtet, so wollen wir, ehe wir uns zu der römischen historischen Reliefbildnerei und Ornamentalsculptur wenden, hier von einer grossen und kunsthistorisch hochwichtigen Kategorie von Monumenten reden, welche, in ihrer Gesammtheit aufgefasst, in sich auf's vollkommenste die Übergänge von der griechischen zur eigentlich römischen Kunstweise darstellt. Ich meine die Porträtbildnerei, über welche jedoch nur die Hauptsachen in schärfster Beschränkung mitzutheilen ich mich entschliessen musste, wenn ich nicht dieses Capitel zu dem Umfange eines ganzen Buches anschwellen lassen wollte[92]). Denn das Interesse, welches die römischen Porträts darbieten, ist so vielseitig und mannigfach, dass dessen erschöpfende Besprechung sehr weit führen muss, während sich die Hauptsachen und besonders das kunsthistorisch Wichtige dieser Denkmäler in grosser Kürze andeuten lässt.

Das Alter der Porträtbildnerei in Rom lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen; die Statuen der Könige, von denen uns berichtet wird, sind ohne Frage die Werke späterer Epochen, allein schon aus dem fünften Jahrhundert v. Chr. werden uns Porträtstatuen römischer Magistrate angeführt, an deren Authentie und an deren Alter zu zweifeln kein Grund vorliegt.

In sehr ausgedehntem und allgemeinem Gebrauche finden wir die öffentlich ausgestellten Porträtstatuen im zweiten Jahrhundert, und zwar geht aus einer Nachricht des Plinius hervor, dass nicht nur der Staat dieselben als Ehrendenkmäler verdienter Bürger aufstellte, sondern dass auch Privatleute ihr eigenes Porträt am Forum zu errichten pflegten, denn Plinius berichtet uns, dass die Censoren P. Cornelius Scipio und M. Popilius alle nicht vom Senat und Volk gesetzten Statuen wegnehmen liessen. Dass aber die Übersiedelung der griechischen Kunst nach Rom die Porträtbildnerei nicht verminderte, sondern vielmehr verallgemeinerte, versteht sich von selbst, und endlich übernahm die Kaiserherrschaft in Rom diesen Zweig der Plastik in seiner vollsten Ausbildung. Was aber nun die uns erhaltenen römischen Porträtstatuen und Büsten anlangt, so verdient zuerst hervorgehoben zu werden, dass dieselben so gut wie ausschliesslich unserer Periode und der auf diese folgenden Verfallzeit angehören, und dass wenige weit über den Anfang der Kaiserzeit hinaufreichen; zweitens ist für ihre Chronologie zu beachten, dass wir im Allgemeinen die Bildwerke mit der in denselben dargestellten Person für wesentlich gleichzeitig halten dürfen, wovon nur gewisse Darstellungen besonders berühmter Personen eine Ausnahme machen, drittens wollen wir nicht vergessen daran zu erinnern, dass die uns erhaltenen Porträtdarstellungen in der überwiegenden Mehrzahl auf die Kaiser und die Mitglieder des Kaiserhauses darstellen, während es viertens für die Beurteilung ihrer Authentie sowohl wie ihres sehr ungleichen künstlerischen Werthes nicht unwichtig ist zu wissen, dass lange nicht alle unsere Exemplare aus Rom selbst stammen, sondern dass wir die zum Theil sehr häufigen Wiederholungen der Porträts einzelner Herrscher in der überwiegenden Mehrzahl der Kunst in den Municipalstädten verdanken, von denen auch die kleinste und entlegenste mindestens mit dem statuarischen Porträt des regierenden Kaisers, und zwar nicht selten in einer Mehrzahl





Fig. 96. Auswahl römischer Kaiserportraitstatuen.

von Exemplaren versehn zu denken ist, zu denen sich nicht selten noch die Darstellungen von Mitgliedern des Kaiserhauses gesellten. Endlich fünftens muss betont werden, dass wir uns diese Porträtstatuen und Porträtbüsten, wenn nicht ausschliesslich, so doch in der beinahe ausnahmelosen Mehrheit als officiell verfertigt und öffentlich aufgestellt zu denken haben, was natürlich auf die Auffassung von massgebendem Einfluss gewesen ist und die bei einigen Schriftstellern über diesen Gegenstand beliebte Annahme gewisser Anspielungen auf die zum Theil sehr missliebigen Verhältnisse oder auf traurige Schicksale gewisser Personen im Allgemeinen durchaus unwahrscheinlich macht.

Der Geist der römischen Porträtbildnerei spricht sich in den auch schon von den Alten unterschiedenen und benannten Classen aus, in welche die Statuen sich eintheilen lassen, und von deren hauptsächlichsten wir in der beiliegenden Tafel (Fig. 96) auserlesene Repräsentanten zusammengestellt haben, welche zur Veranschaulichung des hier über die Klassen der Porträtstatuen Vorgetragenen dienen sollen, während wir in Fig. 97. eine kleine Auswahl vorzüglicher Büsten mittheilen, um unsern Lesern den Geist der römischen Porträtbildnerei etwas näher zu vergegenwärtigen.

Als die beiden Hauptabtheilungen, in welche die ganze Porträtbildnerei zerfällt, können wir die naturalistische und die idealistische Darstellungsweise unterscheiden, deren erstere wenigstens von den Römern selbst mit einem Gesammtnamen benannt die simulacra iconica, d. h. diejenigen Standbilder umfasst, bei denen es auf eine getreue Wiedergabe der Individualität in ihrer thatsächlichen Existenz abgesehn ist, während die Statuen der zweiten Art, für welche uns die antike Gesammtbezeichnung fehlt, in verschiedener Weise nach einer erhöhten, idealisirten Darstellung der Persönlichkeit streben.

Bei den ikonischen Statuen, von denen wir zuerst reden wollen, wird ihrer Tendenz gemäss auch die Tracht des wirklichen Lebens beibehalten, durch deren Verschiedenheit je nach den verschiedenen Functionen, denen die Personen im Leben vorstanden, die ikonischen Statuen in mehre Unterabtheilungen zerfallen. Bei den Männern bilden die erste, in unserer Fig. 96 bei a durch eine Statue des Tiberius im Louvre vertretene Classe die von den Alten als statuae civili habitu oder togatae bezeichneten Statuen in der Friedenstracht der Toga, welche in einer der wirklichen, sehr durchgebildeten Sitte oder Mode entsprechenden, sich immer gleich bleibenden Weise umgeworfen und in ihrer Drapirung bei den verschiedenen Exemplaren nur mit grösserer oder geringerer Sorgfalt ausgeführt ist. Deshalb konnten solche Statuen in Vorrath gearbeitet werden, so dass man bei Bestimmung zum Porträt eines bestimmten Individuums nur den Kopf mit den nach der Ähnlichkeit gearbeiteten Zügen den fertigen Körpern aufzusetzen brauchte, was bei nicht wenigen der auf uns gekommenen Statuen, besonders bei denen municipaler Beamten wirklich der Fall ist. Das ganze Gewicht der Darstellung fällt also hier der Bildung des Gesichtes zu, und es muss bemerkt werden, dass in der charaktervollen, fein individualisirten Bildung mancher Kaiserporträts wahrhaft Vorzügliches geleistet worden ist. Die statuae togatae fassen die Kaiser in ihren bürgerlichen Regierungsfunctionen als Vorsteher des Senats auf, während eine, durch etliche sehr schöne und besonders in den reichen Gewandmotiven reizende Exemplare vertretene Unterabtheilung derselben, bei welchen, wie z. B. bei dem auf

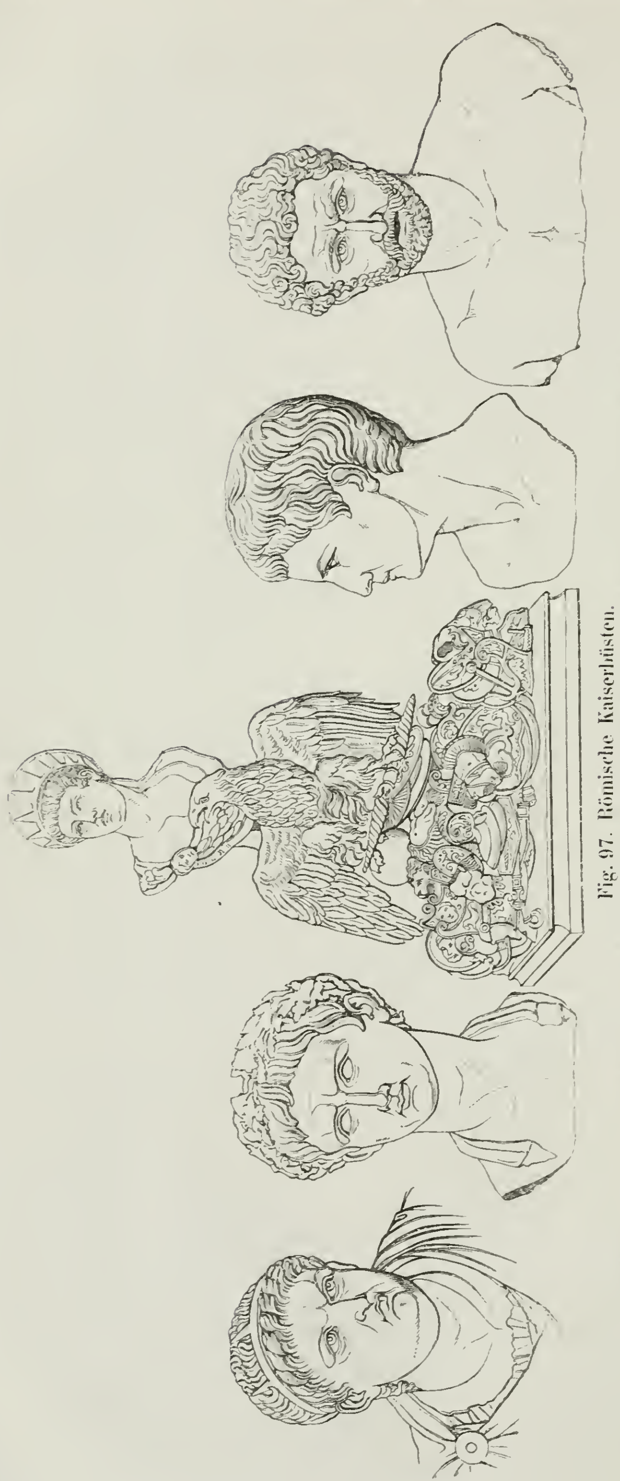


Fig. 97. Römische Kaiserbüsten.
a. Nero im Louvre; b. Augustus in München; c. Claudius in Madrid; d. Caligula im Louvre; e. Hadrian im Capitol.

unserer Tafel Fig. 96 bei g abgebildeten Augustus aus der Basilica von Otricoli im Vatican die Toga schleierartig über den Kopf gezogen ist, den priesterlichen Functionen der Kaiser gelten, welche auch das oberste Pontificat bekleideten, so gut wie sie die consularische und tribunicische Gewalt in ihrer Person vereinigten. An eine idealistische Tendenz darf bei diesen Statuen so wenig gedacht werden wie bei einigen vorzüglichen Büsten, welche, wie diejenige des Augustus in München (Fig. 97 a) die Kaiser mit der aus Eichenlaub bestehenden Bürgerkrone (corona civica) darstellen, denn die Bürgerkrone galt der Errettung römischer Bürger aus Gefahren, während die Strahlenkrone (corona radiata), welche sich z. B. bei der vortrefflichen Büste des Claudius in Madrid (Fig. 97 c) findet, als das Merkmal der officiellen Vergötterung der Kaiser nach ihrem Tode gelten darf, ohne sich gleichwohl bei allen den Darstellungen zu finden, denen eine idealistische Tendenz zum Grunde liegt und welche die Kaiser als Götter darstellen. Nicht einmal bei allen

Darstellungen der officiellen Apotheose findet sich die Strahlenkrone, die übrigens für ikonische Porträts Lebender nur bei Nero, der sich als neuer Phöbus Apollo gerirte, in Anwendung kam.

Neben die ikonischen statuae togatae stellen sich als zweite Classe dieser Gattung von Bildnissfiguren die von den Alten als statuae thoracatae bezeichneten am meisten echtrömischen Standbilder der Kaiser in kriegerischer Rüstung, welche ihrer Würde, sei es als wirkliche Feldherrn, sei es als die obersten Kriegsherren des römischen Heeres gelten. Am häufigsten, aber nicht ausschliesslich, zeigen diese gerüsteten Statuen, bei denen die Waffen, namentlich der Harnisch, zum Theil überaus reich verziert und sorgfältigst ausgearbeitet sind (siehe Fig. 96 b), die Kaiser im Acte der „adlocutio“, der Anrede an das Heer, welcher auch auf Münztypen und Triumphalreliefs vorzugsweise oft dargestellt wurde, und welcher der statuarischen Composition den Vortheil einer bedeutungsvollen und charakteristischen Situation bei einer äusserlich nur mässig bewegten und deshalb würdevollen Stellung darbot. Ein Beispiel dieser Art bietet die Statue des Titus im Louvre (Fig. 96 b). Andere geharnischte Statuen, bei denen gewöhnlich der rechte Arm auf einen Speer oder ein Scepter hoch aufgestützt ist, während sie in der linken Hand das Schwert oder ein sonstiges Attribut halten, welche also im allgemeinen Schema der Composition den eben besprochenen nahe verwandt sind, stellen die Kaiser als Sieger dar, und auf der Basis erscheint hie und da ein Beiwerk, welches auf einen bestimmten Sieg hinweist, wie z. B. ein Schiffsvordertheil neben einer Statue des Augustus im capitolinischen Museum denselben als den Sieger in der Schlacht bei Actium bezeichnet.

Als eine Abart dieser Classe von Bildnissfiguren müssen wir die äusserlich freilich sehr verschiedenen aber auf demselben Grunde der Auffassung beruhenden Reiterstatuen und die auf Zwei- und Viergespannen stehenden bezeichnen, von denen wenigstens ursprünglich jene sich auf einen Auszug an der Spitze des Heeres, diese sich auf errungene Siege und gefeierte Triumphe bezogen, wenngleich das Streben nach einer möglichst prächtigen und imposanten Erscheinung die Aufstellung von Reiter- und Wagenstatuen, zu denen die Vorbilder abermals aus der Kunst zur Zeit Alexander's und seiner Nachfolger entlehnt wurden, von der genannten Rücksicht befreite. Auch blieb der Gebrauch der Reiter- und Wagenstatuen, welche letzteren ganz besonders auf den Triumphbögen aufgestellt wurden und auf diesen fast immer vorauszusetzen sind, nicht auf die Porträts der Kaiser und Feldherrn beschränkt, sondern wurde, wie es scheint, ganz beliebig auf die Porträts von Personen aller Stände ausgedehnt, so dass man in der Folge die Kaiser zur Auszeichnung auf Sechsgespanne, die unter Augustus aufkamen oder auf Elephantenwagen stellte. Von solchen Elephantengespannen ist uns statuarisch kein Beispiel erhalten, wohl aber in Kunstwerken geringeren Umfangs, so z. B. in einem antiken Gemälde[93]), welches Antoninus Pius, und in Münzen, welche den vergötterten Vespasian auf einem von vier Elephanten gezogenen Wagen zeigen[94]). Auch von den Statuen auf rossebespannten Wagen ist uns kein statuarisches Beispiel, wenigstens kein vollständiges und sicher datirtes erhalten, von den Rossen solcher Viergespanne aber können wir uns aus den berühmten venetianischen Pferden[95]), aus dem Viergespann von Herculaneum[96]) und aus nicht wenigen einzelnen Resten eine Vorstellung machen, während uns Reliefe und Münztypen[97]) solche

Kunstwerke im Ganzen vergegenwärtigen. Als die bekanntesten und vorzüglichsten Reiterstatuen, welche uns aus der Periode bis auf Hadrian erhalten sind, dürfen wir einen im Palast Farnese befindlichen jugendlichen Caligula[98]) (Fig. 96 d), die Statuen der beiden Balbus Vater (Fig. 96 l) und Sohn aus Herculaneum, und aus der Zeit nach Hadrian die weltberühmte Statue des Marcus Aurelius aus vergoldeter Bronze auf dem Capitolplatze bezeichnen, welche letztere, obschon das Ross freilich naturalistisch wahr, aber plump und schwülstig behandelt, und der Reiter steif und ohne rechte Würde, sowie in der Gewandung kleinlich und ängstlich gearbeitet genannt werden muss, und das ganze Kunstwerk durchaus nicht mehr als mustergiltig betrachtet werden darf, bekanntlich das Vorbild der meisten modernen Reiterstatuen auf ruhigem Pferde geworden ist.

Während alle bisher angeführten Arten von Porträts zu der ersten Hauptgattung der Porträtbildnerei, der ikonischen zu rechnen sind, bei der es, wie gesagt, auf eine charakteristisch treue Wiedergabe der Individualität als solcher ankam, haben wir es jetzt mit der zahlreicheren zweiten Hauptgattung zu thun, deren gemeinsamer Charakter in einer idealisirten und in verschiedenen Abstufungen erhöhten Darstellung der Persönlichkeit besteht. Zwei Arten dieser Gattung haben wir besonders zu unterscheiden, deren erstere das Individuum in einem heroischen oder heroisirten Charakter darstellt, während die zweite dasselbe vergöttert, in göttlichem Kostüm, mit Götterattributen ausgerüstet oder gradezu mit einem Gotte identificirt zeigt.

Für die Statuen der ersteren Art haben wir den römischen Kunstausdruck der „achilleïschen“ (statuae achilleae), der freilich im strengeren Wortgebrauche sich nur auf ganz nakte und mit dem Speer versehene Bildnissfiguren, wie z. B. eine Statue des Claudius aus Herculaneum (Fig. 96 c), bezieht, für welche die griechischen Athletenstatuen das Vorbild abgaben, der aber sich auch auf die übrigen heroisirten Porträtstatuen anwenden lassen wird, die entweder wie die berühmte Statue des Agrippa in Venedig (Fig. 96 i) ganz nackt oder nur mit einem Obergewande griechischer Form, Himation oder Chlamys, anstatt mit der römischen Toga leicht oder halbbekleidet erscheinen, wie der ebenfalls vielgerühmte Germanicus im Louvre ohne gleichwohl den Typus irgend eines Gottes oder eines bestimmten Heros darstellen zu sollen.

Die letzte Classe von Porträts endlich besteht aus denjenigen, welche das Individuum im Kostüm und unter dem Typus eines Gottes oder eines bestimmten Wesens überirdischer Natur darstellen. Für die Kaiser ist hier die Gestalt Jupiter's bei weitem die gebräuchlichste; gleichwie schon Apelles Alexander den Grossen als irdischen Zeus mit dem Blitz in der Hand dargestellt hatte, sollten die Kaiser durch die Bildung ihrer Porträtstatuen nach dem Typus des obersten Gottes und des Regierers der Welt als dessen Stellvertreter auf Erden bezeichnet werden, und so sehn wir dieselben bald, und zwar in der Mehrzahl der Fälle, thronend in ruhiger Würde, bekleidet mit dem griechischen Himation, das sich um den unteren Theil des Körpers legt, nur den Oberkörper frei lässt, wie z. B. bei der wirklich grossartig componirten Statue Nerva's im Vatican (Fig. 96 f), bald, obwohl ungleich seltener, stehend mit dem Scepter und Blitz in den Händen, wovon die kleine Bronzestatue des Augustus aus Herculaneum (Fig. 96 e) ein Beispiel darbietet. Die Darstellung der Kaiser oder der Mitglieder ihrer Familie unter der Gestalt anderer Götter ist aus nahe-

liegenden Gründen selten und hangt von besonderen Motiven ab. Wo diese besonderen Motive sich fanden, ist jedoch auch die statuarische Bildung der Kaiserporträts nach dem Typus anderer Götter keineswegs unerhört, wie dies, um Anderes zu übergehn, einige Darstellungen Neros als Apollo darthun.

Zu den heroisirten und vergöttlichten Bildnissfiguren, aber auch nur zu ihnen gehören nun auch die Darstellungen des Antinous, welche eine eigene starke Gruppe für sich bilden und zugleich die Summe dessen darstellen, was das Zeitalter Hadrian's in der Plastik hervorzubringen vermochte. Antinous, gebürtig aus Claudiopolis in Bithynien und ausgestattet mit auffallender Schönheit, kam jung an den Hof Hadrian's und wurde bekanntlich dieses Kaisers Liebling, der ihn auch auf seinen weiten Wanderungen durch das unermessliche Römerreich begleitete. Bei Besa ertrank er im Nil durch Zufall, wie es der Kaiser selbst darstellte, oder er fiel, wie andere Berichte ungleich wahrscheinlicher angeben, als Opfer eines auch sonst noch nachweisbaren Aberglaubens, indem er sein Leben für die Erhaltung und Verlängerung desjenigen des Kaisers hingab, im Jahre 130 oder 132 n. Chr. Geb. Hadrian betrauerte ihn in der ausschweifendsten Weise, nannte die neu colonisirte Stadt Besa nach dem Geopferten Antinoopolis, und häufte alle erdenklichen Ehren auf sein Andenken; die Griechen aber heroisirten ihn dem Kaiser zu Gefallen und stifteten ihm in Bithynien und in Mantinea, der sagenhaften Mutterstadt Bithyniens eigene Culte. Auf Anlass dieser Culte nun wurde der schöne Jüngling in fast unzähligen Statuen, Reliefen, Münzen, Gemmen dargestellt, bald in allgemeiner heroisirter Auffassung, bald unter der Gestalt verschiedener Gottheiten und bestimmter Heroen, als Dionysos, Hermes, Aristäos, Apollon Pythios, Agathodämon, Herakles, Ganymedes, und auch wir, so fragmentarisch unsere Erbschaft antiker Kunstwerke ist, besitzen noch eine grosse Zahl von Denkmälern aller Gattungen, welche, meistens aus den Trümmern der Villa Hadrian's bei Tivoli stammend, Antinous in den verschiedensten Situationen darstellen, und die mehr als ein Mal zusammengestellt und im Zusammenhange beleuchtet worden sind, am vollständigsten in einer Abhandlung von K. Levezow: Über den Antinous[99]), in der, abgesehn von den Reliefen und den anderen Werken geringeren Umfangs und von den Monumenten in ägyptischem Stil, nicht weniger als achtzehn Büsten und zehn Statuen besprochen werden, welche ganz sicher den Antinous darstellen, deren Reihe sich aber durch mehre andere Exemplare erweitern lässt, über deren Bedeutung nur geringer Zweifel sein kann, wenngleich sie die eigenthümlichen Züge des schönen Jünglings nicht mit voller Schärfe wiedergeben. Das Eigenthümliche dieser Züge ist eine verhältnissmässig bedeutende Breite des Schädels, welcher von dichtem, leichtgekräuseltem, meistens kurz geschnittenem Haar bedeckt wird, tiefliegende, aber nur schmalgeöffnete Augen, eine etwas stumpfe Nase und volle Lippen, wozu sich im Körper eine sehr breite und hochgewölbte Brust und eine etwas reiche Fülle der Glieder gesellt. Diese nicht durchaus regelmässige aber reizende Schönheit, der sich in den meisten Darstellungen ein Ausdruck naiver Unschuld und daneben ein hervorstechender Zug von Schwermuth gesellt, ist nun in den Porträts, von denen wir des beschränkten Raumes wegen nur ein Beispiel (Fig. 96 k) mittheilen können, mit grossem Geschick wiedergegeben, und trotz den mancherlei Modificationen, welche durch die verschiedene Auffassung bedingt werden, festgehalten. Von Seiten des Technischen verdienen die meisten der Antinousdarstellun-

gen alles Lob, aber von irgend einer Neuheit der Erfindung, durch welche sie über die anderen idealisirten Porträtstatuen erhoben würden, kann keine Rede sein, und auch künstlerischen Geist im eigentlichen Sinn wird man in denselben vergebens suchen[100]). Dies behaupte ich auch von derjenigen, welche man als die Krone aller dieser Arbeiten bezeichnet, und über die ich aus Autopsie des Originals urteilen kann, von der Kolossalbüste aus Villa Mondragone im Louvre, welche, aus blassröthlichem Marmor gearbeitet, eine Steigerung der Porträtzüge in das Ernsterhabene versucht, und zugleich durch die sehr künstliche (aber freilich auch etwas verkünstelte) Arbeit des hier lang dargestellten und mit einem Kranz aus Weinlaub durchschlungenen Haares merkwürdig ist. Die Schönheit dieser Büste kann Niemand läugnen, aber es ist mir unmöglich in die von vielen Seiten ausgesprochenen Lobeserhebungen des Ausdrucks einzustimmen, vielmehr muss ich behaupten, dass der Ausdruck etwas Todtes und Starres hat, und stimme durchaus mit Welcker[101]) darin überein, dass derselbe im Ganzen genügender bei kleinerem Masstabe in einem Antinous-Herakles im Louvre (Nr. 234) und besonders in einer daselbst befindlichen Büste mit viel schlichterem Haar (Nr. 313) gegeben sei. Und auch darin trete ich Welcker durchaus bei, wenn er behauptet, die hohe Schönheit des Antinous Mondragone beruhe zum grössten Theile auf der natürlichen Wirkung der gut behandelten kolossalen Formen.

Auch die weiblichen Porträtbildungen der römischen Kaiserzeit, von denen wir zum Schlusse dieser Darstellung zu sprechen haben, zerfallen in die beiden Classen der ikonischen und der idealisirten. Die ikonischen Porträtstatuen der Kaiserinen und sonstiger vornehmen Damen sind theils stehend in reicher Gewandung wie die Livia aus Pompeji (Fig. 96 h) oder die berühmte Statue eines jungen Mädchens aus Herculaneum in Dresden (Fig. 96 p), vielfach wie bei der Matrone aus Herculaneum ebendaselbst mit verschleiertem Haupte, wobei aber keineswegs immer an priesterliche Functionen zu denken ist, nicht selten auch mit getreuer Nachahmung des künstlichen und im Laufe der Zeit immer geschmackloser werdenden Haarputzes, welcher im kaiserlichen Rom Mode war, dargestellt, theils sitzend in vornehm bequemer Haltung, die bei einigen Exemplaren, wie z. B. der Statue der älteren Agrippina im capitolinischen Museum (Fig. 96 o) wahrhaft nobel und durchaus mustergiltig genannt werden muss. Die idealisirten Statuen dagegen zeigen die vornehmen Damen theils mit allegorischen Attributen ausgestattet in der Gestalt mehrer der oben besprochenen Personificationen, theils unter dem Typus verschiedener Göttinen, am häufigsten als Ceres, wie die Livia im Louvre (Fig. 96 m), oder Flora, wie die Julia, Augustus' Tochter ebendaselbst, aber auch als Magna Mater, Vesta, Diana, wie die Domitia im Vatican (Fig. 96 n), als Musen und andere Göttinen, aber in der Zeit bis auf Hadrian immer vollständig gewandet, während es der späteren Periode des Verfalls vorbehalten blieb, die Damen vom Hofe schamloser Weise als Venus oder in sonstigen Gestalten halb oder ganz nackt zu porträtiren, eine Darstellungsweise, die, abgesehn von allen anderen Bedenken, auch künstlerisch betrachtet, vermöge der häufig schneidenden Widersprüche zwischen den idealen Körperformen und den garstigen Porträtzügen der Köpfe einen überaus widerwärtigen Eindruck macht.

Nachdem wir im Vorstehenden die Porträtbildnerei in Rom zu einer allgemeinen Übersicht gebracht haben, bleibt uns als wichtigster Gegenstand der Betrachtung die

historische Reliefsculptur übrig, die, wie sie uns vorliegt, in ihrem unpoetischen, zum Theil derben, aber in der früheren Zeit wenigstens frischen und gesunden Realismus sich, wie schon oben bemerkt, als der originellste Zweig der ganzen in Rom betriebenen Plastik darstellt. Hauptsächlich vertreten durch die Triumphalreliefe an den Triumphbögen und Säulen des Claudius, Titus, Trajan, Marcus Aurelius, Septimius Severus und endlich des Constantinus lässt sie sich historisch nicht höher hinauf als in die Kaiserzeit verfolgen, allein sie findet ihre Analogien, und zwar sehr genaue Analogien in den malerischen Darstellungen ihrer kriegerischen Grossthaten und Eroberungen, mit welchen neben den geraubten Kunstwerken die Imperatoren bereits zur Zeit der Republik ihre Triumphzüge ausstatteten, oder welche sie in Rom öffentlich ausstellten. Das früheste uns überlieferte Beispiel der Art[102]), durch welches zugleich das Ansehn der Malerei in Rom bedeutend wuchs, gab im Jahre der Stadt 490 (264 v. Chr.) M. Valerius Maxumus Messala, welcher eine bildliche Darstellung der Schlacht, in der er die Karthager und Hieron in Sicilien besiegt hatte, in einem Flügel der Curia hostilia ausstellte; ihm folgte im Jahre der Stadt 564 (190 v. Chr.) Lucius Scipio, der ein Bild seines Sieges über Antiochos von Syrien bei Magnesia auf dem Capitol weihte, während im Jahre der Stadt 608 (146 v. Chr.) L. Hostilius Mancinus, welcher bei der Eroberung Karthagos durch Scipio zuerst in die feindliche Stadt eingedrungen war, ein Gemälde, welches diese und die Belagerungswerke der Römer wahrscheinlich in der Art eines Situationsplanes veranschaulichte, auf dem Forum aufstellte und an demselben dem Volke die Einzelheiten der Belagerung erklärte.

Die Mangelhaftigkeit und geringe Genauigkeit unserer Quellen macht es uns nun freilich unmöglich, die consequente Fortbildung dieser Art von Darstellungen, deren illustrativer Charakter namentlich aus dem zuletzt erwähnten Beispiele recht deutlich hervorgeht, bis in die Zeit zu verfolgen, von der wir reden, auch dürfen wir annehmen, dass die neue Geschmacksrichtung, welche Rom durch die wachsende Masse griechischer Kunstwerke und die Ausübung griechischer Kunst erhielt, diese geschichtlichen Illustrationen in den Hintergrund drängte oder selbst ganz in Vergessenheit brachte, allein den echt römischen Charakter derselben beweisen die angeführten frühern Beispiele ohne Zweifel, und wir dürfen in der Wiederaufnahme dieses Kunstzweiges in unserer Periode und in seiner immer wachsenden Ausbildung ein allmäliges Freiwerden des römischen Kunstgeistes von der Herrschaft griechischer Vorbilder und Anschauungen erkennen, welches freilich der Kunst als solcher wenig zum Heil gereichte. Ein Freiwerden und Hervortreten des römischen Kunstgeistes sage ich, denn, wenngleich die historische Kunst nicht ausschliessliches Eigenthum der Römer ist, vielmehr auf griechischem Boden in der Plastik in Pergamos und in der Malerei an mehr als einer Stätte ihre eigentlichsten und höchsten Leistungen hervorbrachte, und wenngleich wir nicht verkennen dürfen, dass, wie auch schon an einer früheren Stelle dieses Buches hervorgehoben wurde, Einflüsse dieser historischen Kunst der Griechen auf Rom stattgefunden haben, so dürfen wir diese doch am wenigsten in den Triumphalreliefen suchen und zu finden glauben. Denn diese stehn vielmehr mit demjenigen, was wir von der historischen Kunst der Griechen kennen, auf dem Gebiete der Plastik den Werken der pergamenischen Schule, auf dem der Malerei jenen grossen Compositionen, von denen uns in dem Alexander-

mosaik von Pompeji ein Beispiel erhalten ist, im schneidendsten Gegensatze, indem aus ihnen der letzte Hauch des Idealen gewichen ist, und sie nichts Anderes sind als ausgedehnte in Stein gehauene Chroniken der Feldzüge, Siege und Triumphe der Kaiser.

Innerhalb der Schranke dieses Gesammtcharakters sind nun die Triumphalreliefe von verschiedenem künstlerischen Werthe, was Composition und Formgebung und was das Materielle der Technik anlangt, und zwar stuft sich dieser ihr künstlerischer Werth genau nach Massgabe der Chronologie ihrer Entstehung ab, je früher desto besser, je später desto schlechter in jeder Beziehung sind diese Arbeiten. Es wird weder einer langen Auseinandersetzung von unserer Seite noch eines eindringlichen Studiums der von uns ausgehobenen Probestücke von Seiten unserer Leser bedürfen, um die Richtigkeit dieses Satzes zur Überzeugung zu bringen.

Um aber durchaus gerecht zu sein, müssen wir zugestehn, dass den Reliefen vom Triumphbogen des Titus, von denen in Fig. 98. die hauptsächlichsten mitgetheilt sind, ein Ehrenplatz unter Ihresgleichen gebührt.

Der Triuphbogen des Titus ist verziert mit folgenden Reliefen: erstens einem schmalen Friese, welcher unter der Attike die beiden Façaden des Bauwerkes schmückt, und von dem wir unter Fig. 98 a. eine Probe von der Vorderseite mittheilen, zweitens mit zweien grösseren Reliefen an den inneren Wänden des Thorbogens selbst, die wir unter b. haben zeichnen lassen, und drittens mit einem Relief in der Mitte der Wölbung, welches den von einem Adler als Divus (nach dem Tode apotheosirten) emporgetragenen Kaiser zeigt. Der Fries (a) stellt den mit dem Triumphzuge des Kaisers über Judäa verbundenen Opferzug dar; Rinder, geschmückt mit Wollenbinden, infulae, um die Hörner und einem breiten Schmuckstück über den Rücken, werden von Opferschlächtern geführt, von Priestern und Opferdienern mit Geräthen begleitet, dazwischen Krieger des siegreichen Heeres mit Schilden und Feldzeichen, im Übrigen in Friedenstracht. Als ein Schaustück wird in diesem Zuge auf einer Bahre die Statue des Flussgottes von Judäa, des Jordan, eine bärtige Männergestalt, getragen. Erfindung und Composition dieses Reliefs sind gleichmässig geistlos, dürftig und unbedeutend; man vergleiche mit diesem Aufzug von Opferthieren denjenigen vom Cellafriese des Parthenon, um sich des durch kein Wort auszudrückenden Abstandes in den Leistungen der Periode des Phidias und derjenigen der römischen Kaiser bewusst zu werden. Auch von den Gesetzen der Raumerfüllung hat der Künstler des Frieses am Bogen des Titus kaum eine Ahnung gehabt, die Composition ist leer und kalt und die für den Fries bezeichnende, aus seinem Wesen fliessende Tendenz des Fortstrebens im Sinne der Längendimension ist durch die in ziemlich regelmässigen Intervallen einzeln aufmarschirenden Figuren beinahe aufgehoben und vernichtet. Die Formgebung kann nur auf das Prädicat der Correctheit Anspruch machen. Ungleich höher stehn die beiden unter b. abgebildeten Darstellungen von den inneren Wänden des Thorbogens, ohne dass dieselben gleichwohl auf das Lob tadelloser Reliefcompositionen Anspruch erheben können, indem namentlich ein zu starkes Zusammendrängen der wesentlich nach malerischen Principien angeordneten Figuren der Übersichtlichkeit und Klarheit schadet und ein den Gesetzen des Reliefstils widersprechendes Gewirre von Linien hervorbringt. Lebendigkeit, Frische und eine gewisse, namentlich gegenüber der nüchternen Dürftigkeit des

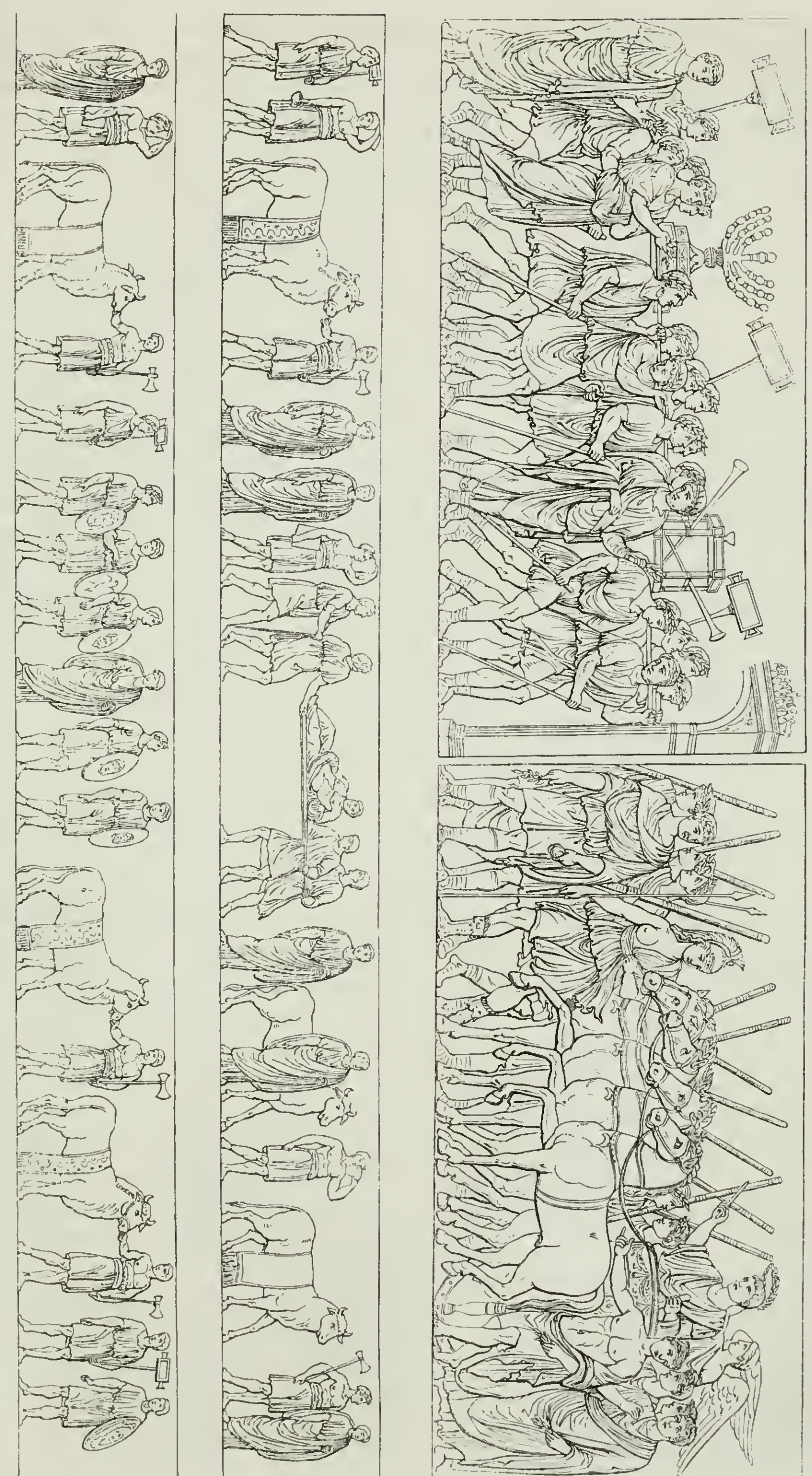


Fig. 98. Reliefe vom Triumphbogen des Titus.

Frieses wohlthuende Fülle lässt sich dagegen der Composition nicht absprechen, und die Formgebung darf, abgesehn von einigen kleinen Verstössen, wie der Darstellung von Augen in der Vorderansicht bei Profilköpfen, correct und elegant zugleich genannt werden. Die Ausführung leidet freilich hie und da, namentlich in den Gewändern, an Oberflächlichkeit. Den Gegenstand anlangend sehn wir rechts den Kaiser auf dem Triumphwagen, dessen Rosse von der Göttin Roma geführt werden, von der Victoria bekränzt, umgeben von zwölf Lictoren und von Bürgern theils in der Friedenstracht, theils in der des Krieges, mit Lorbeerkränzen und Zweigen in den Händen. Das Relief links zeigt einen Theil des Triumphzuges mit den Hauptschaustücken aus der Beute des zerstörten Jerusalem, dem Tisch mit den Schaubroden und dem siebenarmigen Leuchter aus dem Tempel Jehovah's, welche von Trägern auf Bahren dahingetragen werden, umgeben von Kriegern in der Friedenstracht mit Feldzeichen und Zweigen in den Händen.

Der Gleichartigkeit des Gegenstandes wegen lassen wir mit einstweiliger Übergehung der weiterhin zu erwähnenden Reliefe vom Friese des forum Palladium Domitian's, welche in der chronologischen Reihe hier besprochen werden müssten, zunächst die Reliefe von der bekannten und berühmten, in der Napoleonssäule auf dem Vendômeplatz nachgeahmten Säule des Trajan folgen. Diese Säule bildete den Mittelpunkt des unter Trajan von dem griechischen Architekten Apollodoros erbauten Forum Traianum, welches in seiner grossartigen Prächtigkeit für den bewunderungswürdigsten und schönsten Bau des ganzen mit monumentaler Architektur erfüllten Rom galt. Sie wurde vom Senat und Volke Roms im Jahre 113 n. Chr. errichtet zum Andenken an den glücklichen Feldzug des Kaisers gegen die Parther und war bestimmt, die Erzstatue desselben, welche bekanntlich jetzt durch diejenige des Apostels Petrus ersetzt ist, zu tragen, während die Basis als Grabkammer des Kaisers dienen sollte und als solche auch benutzt worden ist. Die ganze allerdings pompöse aber keineswegs geschmackvolle Idee dieser Monumentalform ist nicht etwa originell römisch, wie man noch heutzutage wiederholen hört, sondern stammt so gut wie diejenige der Triumphalthore aus Alexandria[103]), scheint aber in Rom in der Trajanssäule zum ersten Male zur Anwendung gekommen zu sein. Diese, welche mit Sockel, Piedestal und Capitell die Gesammthöhe von 106 Fuss hat, ist aus weissem Marmor erbaut, der 90 Fuss hohe, unten 12, oben 10½ Fuss im Durchmesser dicke Schaft, welcher hohl ist, und durch den eine Wendeltreppe von 185 Stufen bis auf die Plattform des Capitells führt, aus 23 Marmortrommeln von 2¼ Fuss Dicke der Wandung, welche mit der äussersten Genauigkeit auf einander gefügt sind, und um welche sich spiralförmig das nach oben an Breite zunehmende, also der optischen Verkleinerung durch die Entfernung entgegenwirkende Reliefband windet, welches uns hier zumeist oder ausschliesslich zu beschäftigen hat, da die reichcomponirten, grösstentheils aus parthischen und sarmatischen Waffentrophäen bestehenden Ornamentreliefe des Piedestals von verhältnissmässig geringerer Wichtigkeit sind.

Die Mittheilung einer Probe der Reliefe vom Schafte der Säule unter Fig. 99 wird uns der unerquicklichen Pflicht einer eingehenden Beschreibung dieser Reliefe in ihrer Gesammtheit überheben. Unser Probestük vergegenwärtigt ein römisches Castell am Ufer eines Flusses, der Donau oder der Theiss, welches von dacischen Truppen berannt und mit Pfeilen, Schlendern und einem Sturmbock (Widder) ange-

griffen, von den Römern mit Speeren und Steinwürfen vertheidigt wird. Ein Theil der Dacier, welcher zu Pferde über den Fluss zu setzen sucht, um die Belagerungstruppen zu verstärken, leidet in dem angeschwollenen Wasser grosse Bedrängniss, obgleich man ihm vom Ufer aus Beistand zu leisten sucht. Hier erkennt man auch ein paar drachenförmige Feldzeichen der Dacier und einen Trupp sarmatischer Reiter — Mann und Ross mit einem Schuppenpanzer bedeckt — welcher zu heftigem Angriff auf das römische Castell ansprengt. Die Bäume an den beiden Seiten dieser Scenen grenzen die Darstellung von der zunächst vorhergehenden und folgenden ab. — In 114 Compositionen, wie die hier mitgetheilte, welche mehr als 2500 einzelne Figuren umfassen, stellt das spiralförmige Reliefband der Trajanssäule den ganzen Feldzug des Kaisers in allen seinen wechselvollen Scenen dar, Märsche, Flussübergänge, Brückenbauten, Errichtungen von Lagern, Magazinen, Castellen, Verproviantirungen des Heeres zu Schiffe, Kämpfe, Städtebelagerungen, Bestürmungen, Plünderungen und Anzündungen fester Plätze, Gerichtssitzungen des Kaisers, Einbringung von Gefangenen und deren Hinrichtung, oder die Begnadigung Anderer, die sich unterworfen haben und was dergleichen mehr ist, besonders häufig aber die Verrichtungen und Thaten des Kaisers selbst, der sein Heer anredend, dasselbe zum Kampfe führend, Gefangene verhörend, Verhandlungen mit Abgesandten pflegend, Opfer darbringend, die Frauen der Überwundenen schützend, mehr als funfzig Mal wiederholt ist.

Wenden wir uns von dem Gegenstande zu dem künstlerischen Charakter dieser Darstellungen, so muss allem Weiteren voran der absolute und platte Realismus als das Bestimmende und Ent-

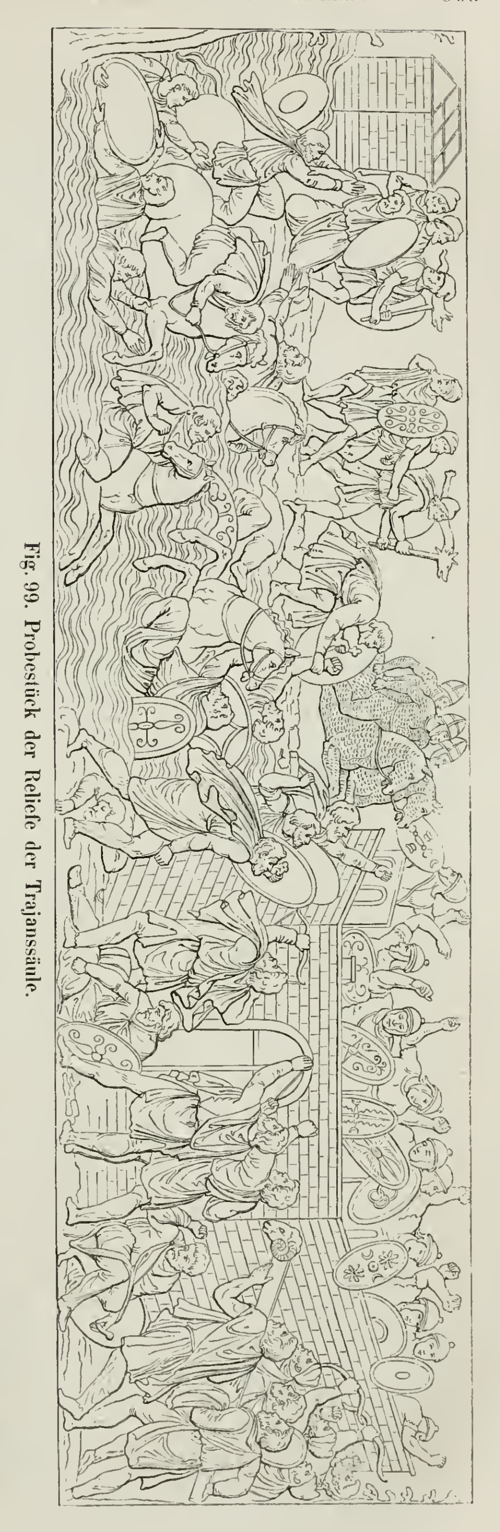


Fig. 99. Probestück der Reliefe der Trajanssäule.

scheidende hervorgehoben werden, ein Realismus, welcher sich auch von der Rücksicht auf die Schönheit befreit hat, die noch in den Reliefen am Titusbogen, namentlich in den beiden grösseren, wenigstens in der Wahl der Gegenstände und in der Anordnung der Compositionen als mitwirkend anerkannt werden muss. In diesen Reliefen dagegen ist nur Eins massgebend, die Thatsache als solche, und das ganze Bestreben geht dahin, diese Thatsache möglichst klar und möglichst treu zur Anschauung zu bringen. Alle Vorzüge und Mängel dieser Reliefe sind Nichts als die einfachen und natürlichen Consequenzen dieses realistischen Princips, die Vorzüge, welche freilich mehr der historischen und antiquarischen Bedeutung dieser marmornen Chronik als der künstlerischen Seite der Darstellung anheimfallen, und der Mängel, welche sich im Gegensatze dazu im Künstlerischen offenbaren. Niemand wird diesen Reliefen absprechen, dass sie in Hinsicht auf viele Einzelheiten der römischen Kriegführung von der grössten Wichtigkeit und von dem hervorragendsten Interesse sind, Niemand wird ihnen auch eine gewisse ethnographische Relevanz, oder soll ich lieber sagen Merkwürdigkeit, abstreiten, aber dadurch werden sie noch lange nicht zu Kunstwerken, die als solche auf eine hervorragende Stellung Anspruch hätten. Alles das, was ihnen diesen Anspruch geben könnte, das geistig freie Erfassen des Gegenstandes, seine Gestaltung nach den Principien und innerhalb der Grenzen der Reliefcomposition, die richtige Erkenntniss und Verwendung der Mittel, welche der Kunst zu Gebote stehn, dies Alles geht den Reliefen der Trajanssäule fast gänzlich ab, und das Einzige, wodurch dieselben sich als eines wenigstens bedingten Lobes würdig erweisen, ist der unermüdliche Fleiss in der Herstellung dieser tausend und aber tausend Figuren, die bedeutende Mannigfaltigkeit in der Composition der Handlungen und Stellungen derselben, eine gewisse Frische in der Vergegenwärtigung der Situationen im Ganzen wie im Einzelnen, und endlich eine ziemlich allgemeine, wenngleich durchaus nüchterne Correctheit in der Formgebung. Das sind freilich Vorzüge von nur zweifelhaftem Werthe, allein es sind Vorzüge, welche immerhin für die fortdauernde Tradition einer gediegenen Technik Zeugniss ablegen, und welche diese Arbeiten nicht unbeträchtlich über die dem Gegenstande und dem künstlerischen Charakter nach verwandten Leistungen der nächstfolgenden Zeiten unterscheiden. Doch haben wir es hier nicht mit diesen, den eigentlichen Verfall der Kunst charakterisirenden Monumenten zu thun, deren Besprechung dem letzten Buche dieser Geschichte vorbehalten bleiben muss, und so müssen wir uns hier darauf beschränken, über die sonstigen plastischen Arbeiten an anderen Bauwerken Trajan's der Vollständigkeit wegen kurzen Bericht zu erstatten. Es handelt sich hierbei zunächst und besonders um die Reliefe vom Triumphbogen dieses Kaisers, welche bekanntlich aus demselben ausgebrochen und nebst vielfachen Architekturstücken zum Aufbau und zur Ausschmückung des Triumphbogens Constantin's nach dessen Siege über Maxentius (312 n. Chr.) verwendet wurden. Sicher von dem genannten Bauwerke Trajan's stammen acht grössere oblonge Reliefplatten, welche in die Attike des Constantinsbogens, und acht Reliefe in Medaillonform, welche über dessen Nebeneingängen paarweise eingelassen sind. Die ersteren haben Scenen aus der öffentlichen Wirksamkeit des Kaisers zum Gegenstande: die Einsetzung eines Vasallenkönigs, ein Gefangenenverhör, eine Ansprache an das Heer, ein Staatsopfer, den Einzug Trajan's in Rom, die Einweihung der Via Traiana u. s. w.; die Medaillons zeigen grösstentheils

Scenen des Privatlebens des Kaisers, namentlich mehre Opfer und Jagden, während ihrer zwei die allegorischen Darstellungen des Morgens und Abends enthalten. Daneben finden wir sodann noch am Constantinsbogen eine grosse ursprünglich zusammengehörende, aber bei der späteren Verwendung in vier Platten zertheilte Reliefcomposition, welche sich auf die dacischen Kriege und Siege Trajan's bezieht, deren Herkunft aber von dem Triumphbogen desselben wenigstens nicht ganz sicher ist. Diese Composition, welche mit dem siegreichen Einzuge des von der Göttin Roma geleiteten, von der Victoria bekränzten Kaisers beginnt und sich in der ununterbrochenen Darstellung verschiedener Kampfscenen, namentlich Reiterkämpfe fortsetzt, und von der wir in Fig. 100. eine Probe mittheilen, dürfte leicht das Vorzüglichste sein, was gleichzeitig in Relief hervorgebracht wurde, und steht namentlich weit über den nüchternen Darstellungen an der Trajanssäule. Die Fehler der Überladung mit Figuren, welche ein vollständiges Gewirre von Linien und Formen hervorbringen, der mangelhaft beobachteten Gesetze der Raumdimensionen, den Mangel eines freien künstlerischen Durchdringens und Erfassens des Gegenstandes, der auch hier überwiegend nach sachlichen Interessen gestaltet ist, den gesammten pragmatischen Realismus im Compositionsprincip theilt freilich auch dies Relief mit denjenigen von der Säule und den so eben erwähnten vom Triumphbogen, aber nicht allein in der kräftigen Frische und Energie, ja zum Theil Schönheit der Formgebung, sondern

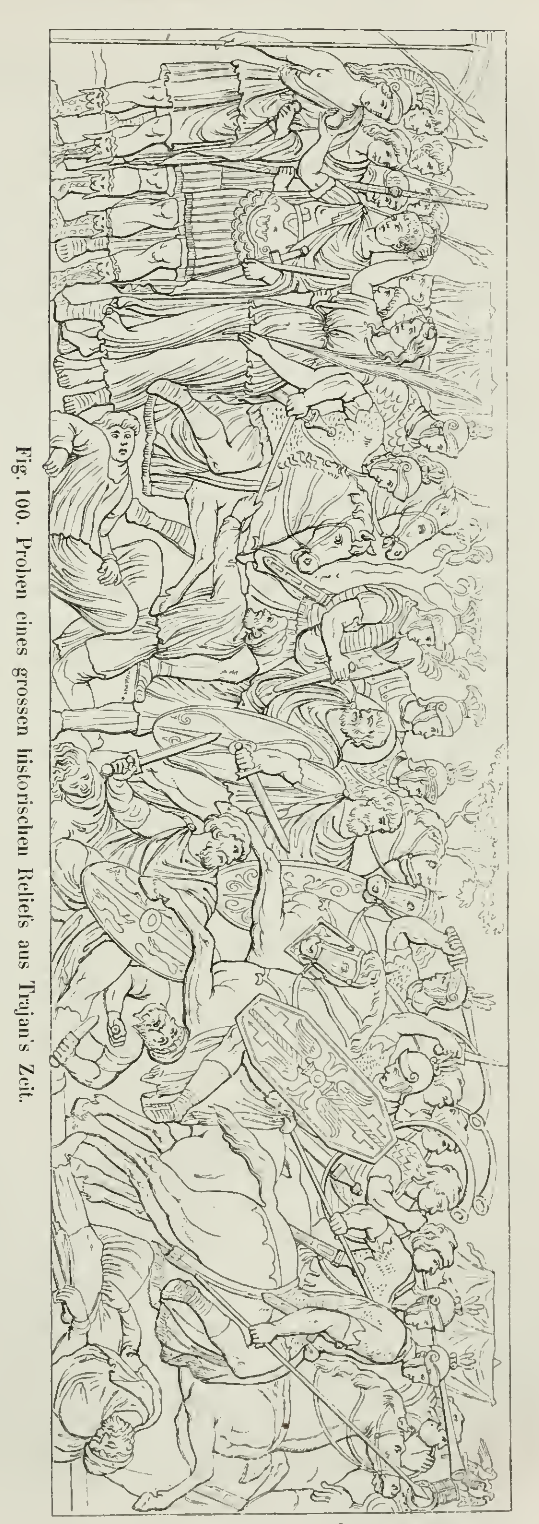


Fig. 100. Proben eines grossen historischen Reliefs aus Trajan's Zeit.

auch in der gelungenen Herausbildung des pathetischen Ausdrucks in den handelnden Personen und in der Wahrung psychologisch interessanter Motive, welche in den Reliefen der Säule nur vereinzelt, z. B. in flehenden und Gnade findenden Weibern und Kindern hervortritt, steht dies Relief weit über denen von der Säule, während die vorstehend verzeichneten vom Triumphbogen sich ihm in den Vorzügen der Formgebung, wenngleich nicht in Betreff des Interesses der Composition zunächst an die Seite stellen. Zum Triumphbogen des Trajan gehörten endlich auch noch die ebenfalls an denjenigen Constantins übertragenen Statuen gefangener Barbaren, welche in nicht wenigen Statuen in unsern Museen, deren Herkunft nicht oder nicht sicher bekannt ist, ihre vollständigen Analogien finden, und von denen viele, wie diejenigen vom Trajansbogen, auf das Lob guter und effectvoller Decorationssculpturen vollen Anspruch haben, ihrem Zwecke folglich durchaus entsprechen, während von einer höheren künstlerischen Bedeutung, von jener geistig freien Auffassung und Durchdringung des fremdnationalen Typus, welcher uns aus der sogenannten Thusnelda in Florenz (oben S. 159) entgegenleuchtet, bei keiner einzigen dieser Arbeiten die Rede sein kann.

Nur im Vorbeigehn können wir noch einige Reliefe erwähnen, welche aus Trajan's Zeit stammen, deren Zugehörigkeit zu einem bestimmten Gebäude dieses Kaisers, wie die Basilica Ulpia, jedoch nicht erwiesen ist. In den Kreis der historischen Bildwerke, von denen wir hier reden, gehören namentlich einige grosse Reliefplatten in der Villa Borghese, welche den Feldherrn von Kriegern mit Waffen und Feldzeichen umgeben darstellen[104]), während andere Fragmente von geringem Umfange, namentlich die Relieffiguren zweier irrig auf Personen der vergilischen Äneïde bezogenen Faustkämpfer, eines alten und eines jungen, mit den Schlagriemen um die Hände, welche sich im Museo Chiaramonti des Vatican befinden[105]), und deren Herkunft zweifelhaft ist, jedenfalls einem anderen, mit Sicherheit nicht mehr bestimmbaren Kreise von Gegenständen angehören.

Nachdem wir im Vorstehenden die Hauptproducte der historischen Reliefbildnerei kennen gelernt haben, müssen wir der wegen der Verschiedenheit ihres Charakters früher übergangenen Friesreliefe vom Pallastempel am Forum Palladium des Kaisers Domitian gedenken, welche sich noch an Ort und Stelle über den sogenannten „Colonnacce" befinden. Leider sind diese merkwürdigen aber sehr verstümmelten Reliefe in neuerer Zeit nicht wieder publicirt, und die vorhandenen älteren Abbildungen[106]) in jeder Weise durchaus unzulänglich, und zwar nicht allein als Unterlagen eines Urteils über Stil und künstlerischen Werth, sondern selbst als diejenigen eines Verständnisses des dargestellten Gegenstandes. Nur darüber kann kein Zweifel sein, dass dieser Gegenstand nicht historischer Art ist, sondern dem idealen und wenigstens halbwegs mythologischen Gebiete angehört. Denn in einigen besser erhaltenen Platten erkennt man Minerva, welche Frauen in häuslichen Arbeiten unterweist, und andere Frauengruppen, welche sich mit solchen Arbeiten beschäftigen. Ohne Kenntniss der Originale darf ich mir über die künstlerische Bedeutung dieser Arbeiten kein Urteil erlauben, sondern kann nur berichten, dass, während dieselben einerseits als die letzten Schöpfungen der idealen griechischen Kunst bezeichnet werden, andererseits[107]) mehr die Zeichnung im Ganzen als die Ausführung, am wenigsten die Draperie für lobenswerth erklärt wird.

Als eine letzte unserer Periode eigenthümliche oder wenigstens in ihr zur vollen Entwickelung gelangte Erscheinungsform der Plastik müssen wir hier endlich die architektonische Ornamentsculptur im engeren Sinne erwähnen, von deren Entwickelung in den früheren Perioden zu reden wir keine Veranlassung hatten. Denn so reich und mannigfaltig die architektonische Ornamentistik in Griechenland auch erscheint, so bleibt sie doch immer der Architektonik dienstbar, ordnet sie sich den von der Architektur geschaffenen Grundformen ein und unter, leitet sie die Principien ihrer Formen aus der Bedeutung und dem Wesen der architektonischen Glieder ab, welche sie zu schmücken und deren Kernschema sie zur höheren künstlerischen Erscheinung zu bringen hat. So wie aber ein Hauptcharakterismus der römischen Architektur in dem Streben nach Glanz und Pracht gefunden werden muss, so bildet sie auch die decorative Ornamentistik zu überwuchernder Fülle aus und verbindet sich mit der Plastik zur Herstellung eines Ganzen, in dem das Ornament nicht mehr allein als schmückendes Beiwerk, sondern als integrirender Theil, ja sogar als dasjenige sich geltend macht, um dessentwillen die Architektur vorhanden zu sein scheint. Die Ausbildung dessen, was wir die Arabeske zu nennen pflegen, die Aufnahme rein plastischer Formen bis hinauf zu ganzen menschlichen Gestalten und Gruppen menschlicher Gestalten in die Darstellung architektonischer Glieder wie Capitelle und Kragsteine, die Ornamentirung von Säulenbasen, Piedestalen, Bogenzwickeln, Wölbungen, Decken u. s. w. mit plastischen Bildungen, die Bedeckung ganzer Wandflächen mit ausgedehnten, gemäldeartigen Reliefcompositionen, wie sie uns an den Triumphbögen entgegentritt, die vollständige Umkleidung architektonischer Körper mit plastischem Bildwerk wie bei den Triumphsäulen mit ihren Reliefbändern, die vielfache Ersetzung architektonischer Hauptglieder, wie Säule und Pfeiler, durch menschliche Gestalten, welche in früherer Zeit immer nur einzeln in Anwendung kam, die massenhaft decorative Verwendung von Statuen, wie z. B. an den Triumphbögen, dies Alles gehört wesentlich und seiner eigentlichen Entwickelung nach der griechisch-römischen Kunst der Periode an, von der wir reden, und verleiht der Ornamentalsculptur eine Ausdehnung und Bedeutsamkeit, welche sie in keiner früheren Epoche gehabt hat, die aber zur gerechten Würdigung mancher plastischen Arbeit dieser Zeit, die gelöst aus ihrem Zusammenhange mit der Architektur auf uns gekommen ist, erkannt und wohl erwogen werden muss.

Wir haben durch die unübersehbare Fülle plastischer Arbeiten der griechisch-römischen Periode einen trotz aller Kürze einer mehr andeutenden als ausführenden Darstellung ziemlich langen Weg zurückgelegt, bemüht, vor allen Dingen uns den allgemeinen Masstab zu verschaffen, mit welchem wir die Masse alles Einzelnen zu messen haben, um den Hervorbringungen dieser Periode sowohl an sich wie in ihrem Verhältniss zu den Schöpfungen früherer Perioden gerecht zu werden. Unser Urteil über den Werth und die Bedeutung dieser Periode innerhalb der ganzen Entwickelungsgeschichte der antiken Plastik wird und muss demnach im Allgemeinen feststehn; sollen wir aber versuchen, dasselbe hier zum Schlusse nochmals in ein Schlagwort zusammenzufassen, welches andere Wort könnten wir wählen als dasjenige, wel-

ches wir an die Stirn dieses Buches unserer Betrachtungen gestellt haben, indem wir diese Periode als diejenige des Nachlebens der griechischen Plastik bezeichneten? Die Richtigkeit dieser Bezeichnung glauben wir durch unsere gesammte Darlegung erwiesen zu haben, und die Berechtigung, ja die Verpflichtung, unsere Darstellung der Geschichte der griechischen Plastik bis in die Zeit des Hadrian auszudehnen, wird jedem einsichtigen Leser ebenfalls eingeleuchtet haben. Sie liegt nicht sowohl in dem Umstande, dass die Künstler, denen wir die Werke dieser Periode verdanken, ihrer überwiegenden Mehrzahl nach Griechen, die meisten derselben griechische Sclaven oder Freigelassene waren, denn nicht die Herkunft eines Künstlers bestimmt seine Stellung in der Kunstgeschichte, wie es ja Niemanden einfallen wird, gewisse in Paris lebende aber ganz französirte Maler deutschen Namens zu den deutschen Malerschulen der Gegenwart zu rechnen, oder wie, um näher bei unserem Gegenstande zu bleiben, Niemand danach fragen wird, ob die Verfertiger der echt römischen Triumphalreliefe geborene Griechen oder Römer waren, oder welcher Nation sie sonst angehörten. Die geschichtliche Stellung und Bedeutung eines Künstlers hangt ab von dem Charakter der von ihm hergestellten Arbeiten. Hätten die Römer eine eigene, eigenthümlich und selbständig entwickelte plastische Kunst besessen, und hätten sie es vermocht, diese ihre eigenthümliche Kunst in weiterem Umfange zur Erscheinung und zur Geltung zu bringen, wie sie dieselbe in den realistisch-historischen Reliefen zur Erscheinung und zur Geltung gebracht haben, so würde es die Kunstgeschichtschreibung wenig angehn, ob die Arbeiter, welche sie verwendeten, Griechen gewesen sind oder nicht; hätten die Römer es vermocht, die von ihnen angetretene Erbschaft der griechischen Kunst zur Vervollkommnung einer auf nationalen Principien beruhenden Kunstübung zu verwerthen, so würde die Geschichtschreibung der griechischen Kunst es nur in sehr bedingtem Masse mit dem zu thun haben, was in Rom an Kunstwerken hervorgebracht worden ist. Nun hat uns ja aber die vorstehende Übersicht über die Monumente dieser Periode grade das Gegentheil gelehrt, wir haben gesehn dass nicht allein die namhaften Künstler in Rom fast ausschliesslich Griechen waren, und dass alle hervorragendsten Werke unserer Epoche durch und durch griechisch sind, sondern dass, wie fast die gesammte Bildung, und wie die Litteratur so auch die Kunst sich als beinahe ausschliesslich griechisch, rein griechisch darstellt, dass das Wenige, was wir von eigenthümlicher römischer Kunst vorfanden, oder dasjenige, worin wir einen dominirenden Einfluss römischer Kunstprincipien wahrnehmen, sich nicht in ununterbrochener Continuität aus früheren Epochen fortsetzt, sondern dass es sich langsam und allmälig dem herrschenden und bestimmenden Griechenthum gegenüber erhebt. Und auch dann bleibt die römische Kunst für alle Zeit auf einen kleinen Kreis beschränkt, auf den Kreis des Ornamentalen und der historischen Darstellungen. Denn wenn man auch in den Porträtbildungen einen bestimmenden Einfluss römischen Nationalgeistes und römischer Kunstanschauung hat finden wollen, so hat man vergessen, dass die griechische Kunst früherer Epochen auch in der Porträtbildnerei aller und jeglicher Art, in der realistischen so gut wie in der idealistischen der Kunst dieser Zeit die Muster und Vorbilder geschaffen hat, dass neben einem Lysippos ein Lysistratos gelebt hat, der sich der thatsächlichen Ähnlichkeit seiner Porträts durch Gypsabgüsse über die Natur versicherte, und dass man selbst für den Pomp der Statuen auf Viergespannen nur die

Werke eines Lysippos, Euphranor und Anderer nachzuahmen brauchte. Wenn wir aber die wenigen Schöpfungen der genuin römischen Kunst in unsere Betrachtung mit aufgenommen haben, so geschah das, um eben den engen Kreis zu bezeichnen, den die römische Kunst erfüllt, und um es desto fühlbarer zu machen, dass Alles, was ausserhalb dieses engen Kreises liegt, entweder gradezu griechisch oder vom Griechischen durchaus abhängig sei. Und auf die gesammte griechische Kunst in Rom hat Rom selbst nur den einen, freilich weitreichenden Einfluss ausgeübt, sie dienstbar zu machen, ihr die freie Selbstbestimmung, den Selbstzweck zu rauben und ihr damit die Möglichkeit originaler Schöpfung und neuer Production abzuschneiden.

Und wenn ich nun endlich noch einmal auf jene Irrlehre von dem gleichen Bestande der Kunst bis in die Zeiten Hadrian's zurückkommen darf, so will ich, nachdem meine Leser mit den Thatsachen bekannt geworden sind, auch hier nur auf Zweierlei hinweisen. Erstens auf die Urteile der Zeitgenossen dieser späten Kunst über die Leistungen der gleichzeitigen Plastik. Diese Urteile, welche in nicht ganz geringer Zahl vorliegen, beginnend mit dem Ausspruche des Plinius über die Künstler der 156. Olympiade: sie seien freilich tüchtig aber stehen weit unter den grossen Meistern der früheren Jahrhunderte, und abschliessend etwa mit jener verächtlichen Erwähnung der „Kunstwerke unserer Tage" bei dem grade im Zeitalter Hadrian's lebenden Pausanias, diese Urteile stimmen vollkommen darin überein, dass die Kunst unserer Epoche sich mit derjenigen der früheren Zeiten in keinem Betracht vergleichen lasse. Zweitens aber verweise ich darauf, dass die Lehre vom gleichen Bestande der Kunst bis auf Hadrian überhaupt nur dadurch möglich wurde, dass man einerseits Werke wie den Laokoon als Producte der römischen Kaiserzeit betrachtete, und dass man andererseits über Werke, wie die mediceïsche Venus, den Torso von Belvedere, den borghesischen Heros und andere befangen urteilte. Wir haben es versucht, dieselben allseitiger gerecht zu beurteilen, aber wir fühlen uns gedrungen, sie hier noch einmal in ihrer ganzen Vortrefflichkeit, ja sie unter den auf uns gekommenen Antiken als Werke ersten Ranges anzuerkennen. Sie sind, darüber sind Alle einig, die höchsten Leistungen der griechischen Kunst der späten Zeit; wenn man nun aber den Satz ausspricht, in eben diesen ihren höchsten Leistungen stehe die Kunst zur Zeit der römischen Kaiser auf derselben Höhe mit der Kunst zwischen Perikles und Alexander, so sollte man doch nicht vergessen, und das vergisst man leider ganz und gar, dass wir von den höchsten Leistungen der Blüthezeit der griechischen Plastik nicht eine einzige Probe besitzen. Was wir besitzen, und also mit den Werken der zuletzt besprochenen Periode vergleichen können, das sind die architektonischen Sculpturen, die bei den Alten kaum beachtet worden, oder es sind Nachbildungen wie die Niobegruppe, und wie weit müssen selbst gegen diese, nicht einmal mit voller Sicherheit oder nicht direct auf die grossen Meister zurückführbaren Werke, die höchsten Leistungen der griechisch-römischen Zeit nicht nur in Hinsicht auf Geist und Erfindung, sondern auch im Formellen und selbst im Technischen zurückstehn; das ist eine unbestreitbare Thatsache; wenn dem aber so ist, so frage man sich doch, wie wir über das Verhältniss der Epochen urteilen würden, wenn wir die von den Alten bewunderten Originalschöpfungen eines Phidias, Polyklet, Praxiteles, Skopas und Lysippos mit den Werken der neuattischen und kleinasiatischen Künstler der römischen Zeit

vergleichen könnten. Wahrhaftig, die Meisterwerke dieser späten Zeit sollen wir als Stützpunkte benutzen, um unsere Phantasie zu einem ahnungsvollen Anschaun der uns verlorenen unendlich grösseren Herrlichkeit der Schöpfungen aus der Blüthezeit zu steigern, das ist ein historisches Verfahren, aber nimmermehr das andere, das Beste, was wir haben, sofort auch für das Beste aller Zeiten zu erklären und den schriftlichen Zeugnissen eben so sehr wie aller Vernunft und Philosophie entgegen zu behaupten, die griechische Kunst habe sich durch Jahrhunderte hindurch in gleicher Vortrefflichkeit erhalten, während das gesammte Griechenthum von Stufe zu Stufe sank und in den traurigen Verfall gerieth, in welchem es der Gegenstand der Verachtung des rauhen Siegers wurde, der gleichwohl sich selbst von der Macht der aus der Blüthezeit Griechenlands stammenden Civilisation für besiegt erklärte.

Anmerkungen zum sechsten Buch.

1) [S. 216.] Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 538 f.

2) [S. 217.] Siehe Müller's Handbuch §. 181. Als ein für die Geschichte griechischer Einflüsse auf die bildende Kunst Italiens im höchsten Grade wichtiges Monument gilt mit Recht die berühmte ficoronische Cista des Collegio Romano (Müller, Handb. §. 173, 3) mit der Inschrift: Novios Plautios med Romai fecid. Dindia Macolnia filea dedid, aus der sich als Entstehungszeit des Kunstwerkes das Ende des fünften oder der Anfang des sechsten Jahrhunderts der Stadt Rom ergiebt (s. Jahn, die ficoron. Cista, Leipzig 1852. S. 42 ff.). Die kunstgeschichtliche Bedeutsamkeit des Monumentes verliert auch dann nicht, wenn man die Ungewissheit darüber zugesteht, ob Plautius der Künstler der Zeichnung am Bauche des Geräths oder der Verfertiger der Deckelgruppe und der Füsse ist, eine Ungewissheit, die sich schwerlich jemals wird heben lassen; aber sei es darum wie es sei, die Thatsache, dass in der bezeichneten Periode zwei durchaus verschiedene Richtungen der Kunst in Italien um die Herrschaft stritten, eine griechische, welche in der Zeichnung, und eine durchaus nationale, welche in der Deckelgruppe und in den Füssen vertreten ist, diese Thatsache bleibt bestehn und findet ihre vollkommene Parallele in etruskischen Kunstwerken, was namentlich durch neuere Ausgrabungen in das hellste Licht gesetzt wird. Siehe Arch. Zeitung 1857. Anzeiger Nr. 108, S. 113*.

3) [S. 217.] Über die Plünderungen Griechenlands und die Wegführung seiner Kunstwerke nach Rom handeln Völkel: Über die Wegführung der alten Kunstwerke aus den eroberten Ländern nach Rom, 1798, minder genau Sickler: Geschichte der Wegnahme vorzügl. Kunstwerke u. s. w., 1803, und F. C. Petersen in seiner Einleitung in das Studium der Archäologie, a. d. Dänischen v. Friedrichsen, 1829, S. 28 ff, dem ich hauptsächlich gefolgt bin.

4) [S. 223.] C. F. Hermann: Über den Kunstsinn der Römer und deren Stellung in der Geschichte der alten Kunst, Göttingen 1855, gerichtet gegen und veranlasst durch eine Schrift von Friedländer: Über den Kunstsinn der Römer in der Kaiserzeit, Königsberg 1854.

5) [S. 227.] Für das Nähere über diese Künstler vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 535 ff.

6) [S. 229.] Über die Kunstdarstellungen der Hermaphroditen vergl. Müller's Handb. §. 128, 2 und 392.

7) [S. 229.] In dem verderbten Fragment des Varro bei Nonius (v. ducere und aerificium): nihil sunt musae policis vestrae quos aerifice duxti scheint nämlich die Herstellung von Polykles' Namen an der Stelle des sinnlosen policis sehr nahe zu liegen.

8) [S. 230.] Nach den Worten des Plinius 36, 34 und 35: eodem loco Liber pater Eutychidis laudatur, ad Octaviae vero porticum Apollo Philisci Rhodii in delubro suo (Nr. 1), item Latona et Diana et Musae novem et alter Apollo nudus (Nr. 2). Eum qui citharam in eodem templo tenet (Nr. 3) Timarchides fecit u. s. w., kann über die Richtigkeit der von mir im Text angegebenen Zusammenordnung der Statuen kein Zweifel sein; der Apollon Nr. 1. war ein allein stehendes Tempelbild; durch das item trennt Plinius die folgende, zusammengehörige Gruppe mit dem Apollon Nr. 2. von ihm bestimmt ab. Brunn irrt in Betreff dieses Punktes Künstlergesch. 1, S. 469. Auch die fernere hier aufgestellte Behauptung, der Apollon Nr. 1. sei bekleidet gewesen, da ihm der alter Apollo als nudus entgegengesetzt werde, scheint mir unsicher, die Worte können eben so gut auch den ersten Apollon als nackt bezeichnen, indem sie den zweiten als den alter Apollo nudus charakterisiren.

9) [S. 230.] Apollon nackt mit der Kithara schreitend z. B. in der vaticanischen Statue bei Clarac 478, 915, auch Denkmäler d. a. K. 2, 132; mit der Kithara stehend, ebenfalls unbekleidet, finden wir den Gott in nicht wenigen Denkmälern, so z. B. in der capitolin. Statue Clarac 490, 954a, der neapeler das. 479, 918 und mehren anderen übereinstimmenden Statuen.

10) [S. 230.] Über Apollonios Nestor's Sohn Brunn, Künstlergesch. 1, S. 542.

11) [S. 230.] Mehr darf man nicht schliessen wollen und gewiss nicht so weit gehn wie Haakh in den Verhandll. der stuttgarter Philologenvers. 1856, S. 158 ff. und Arch. Zeitung 1856, S. 239 f.

12) [S. 231.] Die wichtigste Litteratur über den Torso von Belvedere ist verzeichnet in Müller's Handb. §. 411. Anm. 3.

13) [S. 231.] Abgeb. u. a. in Millin's Galerie mythol. 122. Nr. 455.

14) [S. 231.] Müller Handb. §. 411, Anm. 3, Hettner, Vorschule d. bild. Kunst u. s. w. S. 270.

15) [S. 231.] Kunstarchäol. Vorlesungen S. 155 f.

16) [S. 232.] Die Lage des rechten Armes beim Torso, welche ich als die allein mögliche betrachte, veranschaulicht am besten der berühmte sitzende Hermes aus Herculaneum im Museo Borbonico 3, 41, und bei Müller, Denkmäler d. a. Kunst 2, 309, nur dass bei dieser Statue links ist, was beim Torso rechts.

17) [S. 232.] Über Apollonios Archias' Sohn Brunn, Künstlergesch. 1, S. 543 f.

18) [S. 232.] Siehe Archäol. Zeitung von 1856, Nr. 92, S. 222.

19) [S. 232.] Die Litteratur über die Künstler des Namens Kleomenes siehe in Müller's Handbuch §. 160 (158) und bei Brunn, Künstlergesch. 1, S. 544.

20) [S. 233.] Vergl. O. Jahn, Archäolog. Beiträge S. 380 Note.

21) [S. 233.] Über C. Avianius Evander vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 547 f.

22) [S. 233.] Über Diogenes vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 548.

23) [S. 233.] Über Glykon vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 549.

24) [S. 234.] Über Antiochos von Athen vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 550, Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 433.

25) [S. 234.] Über Kriton und Nikolaos vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 550.

26) [S. 234.] Über Salpion vergl. Brunn a. a. O.

27) [S. 234.] Über Sosibios Brunn a. a. O. S. 551.

28) [S. 237.] Am nächsten steht der Pallas des Antiochos nach Welcker a. a. O. S. 432 Note 1 eine unedirte capitolinische Statue im Hofe des Museums Nr. 3. und die in E. Braun's Ant. Marmorwerken Taf. 1, 1 als Agoräa edirte; von entfernteren Analogien nenne ich nur die Statuen bei Clarac pl. 460, 856., 462, 860 u. 862., 462 d. 888 d., 464, 866., 469, 888.

29) [S. 238.] Abgeb. bei Clarac pl. 621, Nr. 1584, und in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, Nr. 278.

30) [S. 240.] Von Winkelmann (von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen §. 28, Werke ed. Eiselein Bd. 1, S. 256) an bis auf O. Müller im Handb. §. 160, 4. Auch mich selbst muss ich anklagen, die Statue, ehe ich sie im Original kannte, unterschätzt zu haben, kunstarchäol. Vorlesungen S. 105 f.

31) [S. 241.] Künstlergeschichte 1, S. 564 f.

32) [S. 242.] E. Braun in Jahn's Jahrbb. für Philol. und Pädag. 1854, 3. Heft, S. 294 f.

33) [S. 248.] Vergl. Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 434.

34) [S. 248.] Künstlergeschichte 1, S. 567 f.

35) [S. 249.] O. Müller in der Amalthea 3, S. 252.

36) [S. 249.] Visconti im Mus. Pio-Clem. 3, p. 246

37) [S. 251.] Über Agasias Dositheos' Sohn von Ephesos vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 571 f.

38) [S. 251.] Diese Künstlernamen sind vielfach verschieden gelesen und ergänzt worden, siehe Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 572, zum Theil augenscheinlich unrichtig, zum Theil nicht mit so genauem Anschluss an die auf dem Stein erkennbaren Züge, wie man verlangen darf. Die folgende Abschrift ist genau und giebt das Original so weit wieder, wie es mit Buchdruckertypen möglich ist,

ΗΡΑ ////// ΔΗΣ
ΑΓΝΟΥ ΕΦΕΣΙΟΣ
ΚΑΙΑΠ ΑΝΕΙΟΣ
ΕΠΟΙ ΟΥΝ

Z 2. hatte man ΑΓΑΣΙΟΥ gelesen, aber schon Letronne in der Rev. archéol. 3, 390 läugnete mit Recht, dass dafür Platz sei und schlug ΑΓΑΥΟΥ vor, aber ΑΓΝΟΥ ist ganz sicher, und da Ἄγνος als Name vorkommt (Corp. Inscript. Nr. 185), ist kein Grund von dieser Lesart abzugehn. Den zweiten Künstlernamen hat man noch viel verschiedener ergänzt, als Agneios, Arneios, Apneios, auch als Harmatios (Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 344), letztere Form scheint mir unmöglich, zwischen den Buchstaben γ, π und ρ an zweiter Stelle ist schwer zu entscheiden, Ganz sicher aber enthielt die zweite Hälfte der Zeile die Angabe des Vaterlandes, welches ja auch nicht wohl fehlen konnte, da sich Herakleides als Ephesier bezeichnet; da die beiden punktirten Buchstaben (αι) nicht durchaus sicher sind, wage ich keine Ergänzung. Die Inschrift steht auf dem als Stütze der Figur dienenden Baumstamme rechts und links von der Bruchfläche eines Astansatzes, von dem die Halbirung der Zeilen herrührt. Ich weiss, dass die ganze Frage über diese Künstlernamen von geringer Bedeutung ist, da aber über dieselben nicht wenig geschrieben ist, schien es mir der Mühe werth, das Thatsächliche mitzutheilen.

39) [S. 252.] Über Archelaos von Priene vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 572.

40) [S. 252.] Die Inschrift mit dem Namen des Alex]andros, Menides' Sohn von Antiocheia am Mäander, welche auch in unsere Abbildung der Aphrodite von Melos aufgenommen ist, befindet sich auf einem Stück Marmor, dessen Bruchfläche genau an die Bruchfläche der Plinthe der Statue passen soll, welches aber aus anderem Marmor bestehn und von der Statue gesondert gefunden sein soll, vgl. für die Litteratur Note 51. Leider war es mir bei meiner Anwesenheit in Paris unmöglich, über diese Angelegenheit neue Untersuchungen anzustellen, da die Inschrift sich nicht bei der Statue findet und mir durch die Abwesenheit der Directoren des Museums unzugänglich war.

41) [S. 252.] Über Aristeas und Papias von Aphrodisias vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 573.

42) [S. 252.] Eine Kunstschule in Aphrodisias nahm zuerst Winkelmann an, Gesch. d. Kunst, Buch 11, Cap. 3, §. 26, vergl. Brunn a. a. O.

43) [S. 252.] Über Zenon von Aphrodisias vergl. Brunn a. a. O.

44) [S. 252.] Über Menestheus Brunn a. a. O. S. 575.

45) [S. 252.] Über Eutyches Brunn a. a. O.

46) [S. 252.] Die stark angewachsene Litteratur über die Statue des Agasias von Ephesos, den sogenannten „borghesischen Fechter" siehe in meinen kunstarch. Vorlesungen S. 160, wo nur noch Göttling im Katalog des jenenser Gypsmuseums, Jena 1848, hinzuzufügen ist, der auf eine von Christodor (Anall. 2, 456) beschriebene Statue des Deïphobos verweist.

47) [S. 253.] Einen Speer giebt dem Heros irrthümlicher Weise Visconti in den Monumenti scelti Borghesiani tav. 1; man braucht nur diese Zeichnung anzusehn, um sich zu überzeugen, dass die Waffe durchaus nur ein Schwert sein kann, und dass der Held zu einem Streiche, nicht zu einem Stosse ausholt.

48) [S. 253.] Vergl. meine Gallerie heroischer Bildwerke 1, S. 497 ff.

49) [S. 256.] Jean Galbert Salvage, L'anatomie du gladiateur combattant, Paris 1812, Fol.

50) [S. 257.] Alles was Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 580 f. über die Eigenthümlichkeit der Technik an der Statue des Agasias sagt, muss ich nach Autopsie des Originals, welche Brunn abging, für irrig erklären. Die Oberfläche der Statue ist durchaus dunkel gefärbt und spiegelnd glatt gescheuert, so dass bei derselben von den feinen Spuren einer eigenthümlichen Technik, die Brunn am Gypsabgusse bemerkt zu haben glaubt, keine Rede sein kann.

51) [S. 257.] Die wichtigste Litteratur über die Aphrodite von Melos ist diese: Quatremère de Quincy, Sur la statue antique de Venus découverte dans l'île de Melos en 1820, Paris 1821, 4.; Clarac unter gleichem Titel, ebend. 1821, 4.; Musée Français, vol. 4; Millingen, Ancient uned. Monuments, vol. 2, pl. 5; O. Müller in den göttinger gelehrten Anzz. 1823, S. 1321 ff., 1826, S. 1646; Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 437 ff. Von diesen Gelehrten nahm de Quincy an, die Göttin habe den ihr von Paris zuerkannten Apfel gehalten, Clarac gruppirte sie mit Ares, und Millingen, dem O. Müller und Welcker zustimmen, gab ihr den Schild des Ares, in welchem sie sich spiegelt.

52) [S. 258.] Abgeb. ausser bei Clarac in dem Note 51. angef. Aufsatze auch in dessen Musée des sculptures pl. 634, Nr. 1430, und in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, Nr. 290. Andere in der Composition übereinstimmende Gruppen sind abgeb. in Clarac's Musée des sculptures pl. 326, Nr. 1431, pl. 634, Nr. 1428. Vergl. Müller's Handb. §. 373. Anm. 2.

53) [S. 258.] Abgebildet bei Millingen a. a. O., die Münze von Korinth auch in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, 269.

54) [S. 259.] Am nächsten stehn der Aphrodite von Melos der Composition nach Statuen wie 1) diejenige aus dem Amphitheater von Capua bei Clarac pl. 598, Nr. 1310, auch in Müller's Denkmälern 2, Nr. 268, sodann 2) eine Statue in Dresden Clarac 595, 1301; 3) eine dergl. im Louvre bei Clarac pl. 341, Nr. 1362; 4) eine dergl. falsch ergänzte im capitolin. Museum das. 607, Nr. 1340.

55) [S. 260.] So bei der mit Ares gruppirten Aphrodite im Louvre, abgeb. bei Clarac pl. 326, Nr. 1431 und der capitolinischen das. 634, 1428, und von alleinstehenden Satuen aus der Reihe der mit der Aphrodite von Melos in der Composition übereinstimmenden, die in der vorhergehenden Note mit Nr. 2 bezeichnete.

56) [S. 260.] So z. B. eine Statue im Vatican Mus. Chiar. 1, 26. Clarac pl. 610, Nr. 1356, eine andere in Neapel, Clarac 600, 1323, eine dritte in Florenz das. pl. 626, Nr. 1408.

57) [S. 261.] Millingen a. a. O. p. 8, Welcker a. a. O. S. 442.

58) [S. 262.] Die Litteratur über die sogenannte Apotheose Homer's von Archelaos habe ich in meinen kunstarch. Vorll. S. 214 verzeichnet.

59) [S. 266.] Über die Formgebung und die Technik in dem Reliefe des Archelaos urteilt Brunn, Künstlergesch. 1, S. 590 f. durchaus verschieden; nach sehr genauem Studium des Originals im britischen Museum, dessen Autopsie Brunn abging, kann ich jedoch demjenigen, was er in technischer und formeller Hinsicht über das Kunstwerk sagt, fast in keinem Punkte beistimmen.

60) [S. 267.] Die richtige Ansicht über die Kentauren des Aristeas und Papias stellt Wieseler auf in den von ihm fortgesetzten Denkmälern der alten Kunst von O. Müller zu Nr. 597 und 598; die abweichende Auffassung dieser Compositionen bei Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 593, beruht auf dem thatsächlichen Irrthum, als habe der jüngere Kentaur nicht ebenfalls einen Eros getragen.

61) [S. 268.] Auf die Ähnlichkeit des älteren Kentauren mit dem Laokoon macht schon Visconti aufmerksam Mus. Pio-Clem. 2, 39, Opere varie 4, 120, 117, und es verweist auf dieselbe noch Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 344, als auf ein Beispiel, wie man in Rom ältere Kunstwerke nachahmte.

62) [S. 269.] Über Pasiteles vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 595.

63) [S. 270.] Über Stephanos vergl. Brunn's Künstlergesch. 1. S. 596.

64) [S. 270.] Über Menelaos vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 598.

65) [S. 270.] Vergl. O. Jahn in der Archäol. Zeitung von 1854. Nr. 66. S. 235 ff.

66) [S. 271.] Welcker im N. Rhein. Mus. 9, S. 275 ff.

67) [S. 273.] Vergl. O. Jahn a. a. O. S. 236.

68) [S. 274.] Über Arkesilaos vergl. Brunn, Künstlergesch. 1, S. 600.

69) [S. 274.] Die Münze der Sabina mit der Darstellung der Venus genetrix ist u. a. abgeb. in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, Nr. 266.

70) [S. 274.] Statuarische Nachbildungen der Venus genetrix siehe bei Clarac pl. 339, Nr. 1449, pl. 592, Nr. 1288, pl. 632 f. Nr. 1449 d. e. f., vergl. Müller's Handb. §. 376. Anm. 3.

71) [S. 275.] Über die Erotopägnien der alten Kunst vergl. O. Müller's Handbuch §. 391, Anmerk. 4.

72) [S. 277.] Über Zenodoros vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 603.

73) [S. 277.] Wenn nicht Luc. Gall. 24. auf Chryselephantintechnik des Zenodoros hinweist, über welche wir Näheres nicht wissen.

74) [S. 277.] Über M. Cossutius Kerdon vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 609.

75) [S 278] Abgeb. in den Marbles of the British Museum Vol. 2, pl. 43.

76) [S. 278.] Über Polycharmos vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 528.

77) [S. 278.] Visconti Mus. Pio-Clem. 1, 10. Vergl. Müller's Handb. §. 377, 5.

78) [S. 278.] Über Menophantos vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 610, seine Venus ist abgeb. u. a. in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, Nr. 275.

79) [S. 278.] Über Antiphanes vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 605.

80) [S. 280.] Vergl. Plin. 36, 14, Müller, Handb. §. 174, 1, 309, 1.

81) [S. 280.] Vergl. Feuerbach, Der vaticanische Apollon, 2. Aufl., S. 363 ff.

82) [S. 281.] Abgeb. u. a. in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, Nr. 13.

83) [S. 281.] Abgeb. u. a. in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 2, Nr. 12.

84) [S. 284.] Vergl. mein Pompeji (Leipzig 1856) S. 219 f.

85) [S. 286.] Vergl. Müller's Handb. §. 406, 1, 2.

86) [S. 286.] Vergl. Müller a. a. O. 3—5.

87) [S. 287.] Vergl. Müller's Handb. §. 158, 5.

88) [S. 287.] Über Coponius vergl. Brunn's Künstlergesch 1, S. 602.

89) [S. 287.] Über Decius vergl. Brunn's Künstlergesch. 1, S. 602. Bei unbefangener Prüfung der Stelle des Plinius über Decius (34, 44) wird man sich gewiss überzeugen, dass Decius dort verglichen mit Chares getadelt, nicht aber gelobt werden soll, und dass daher die Worte conparatione in tantum victus ut artificum minume probabilis videatur keineswegs mit Thiersch (Epochen S. 297, Note 11) und Sillig (im Catal. artificum v. Decius) in minume improbabilis zu ändern seien. Die admiratio, welche den beiden Kolossalköpfen des Chares und des Decius gezollt wird, bezieht sich auf die Grösse derselben, an Kunstwerth aber, fügt Plinius hinzu, lässt sich die Arbeit des Decius mit der des Chares nicht entfernt vergleichen.

90) [S. 288] Vergl. Annali dell' Instituto 14, tav. d'agg. C.

91) [S. 288] Vergl. O. Jahn in den Berichten der königl. sächs. Gesellsch. der Wissenschaft von 1851, S. 119 ff.

92) [S. 292] Vergl. Müller's Handb. §. 199, 204, 205 u. 421.

93) [S. 295.] Abgeb. in den Monumenti ined. dell' Instituto Vol. 3, pl. 11.

94) [S. 295.] Siehe z. B. Müller's Denkmäler d. a. Kunst 1, Nr. 365.

95) [S. 295.] Vergl. Müller's Handb. §. 433 (434) 2.

96) [S. 295.] Abgeb. in den Antichità di Ercolano 6, 66.

97) [S. 295.] Eine Reihe von Schaumünzen mit Statuen auf Viergespannen als Bekrönung von Triumphbögen siehe in Bartoli et Bellori Arcus triumphales tab 52.

98) [S. 296.] Abgeb. in den Monumenti ined. dell' Instituto V. 5, in Müller's Handb. §. 205, 2, ist die Statue noch unter dem irrigen Namen des Caracalla aufgeführt.

99) [S. 297.] K. Levezow: Über den Antinous dargestellt in den Kunstdenkmälern des Alterthums, Berlin 1808. 4.

100) [S. 298.] Am meisten wirklich künstlerischen Geist würde die bekannte Statue im Capitol (bei Levezow Taf. 3) offenbaren, wenn dieselbe mit Recht Antinous genannt würde und wenn man ihre Haltung so erklären dürfte, wie dies Welcker in seinem Katalog des bonner Gypsmuseums, 2. Aufl. Nr. 51, thut; allein die Benennung Antinous ist mindestens zweifelhaft, und daher die geistvolle und feingefühlte Erklärung Welcker's hinfällig. Ob die Statue Narkissos oder ob sie Hermes zu benennen sei, mag hier dahingestellt bleiben; vergl. Archäol. Zeitung 1857, Anzeiger Nr 108, S. 116*.

101) [S. 298.] Im Katalog des bonner Gypsmus. 2. Aufl. Nr. 143.

102) [S. 399.] Plin. 35, 22.

103) [S. 302.] Müller, Handb. §. 149, 3. 193, 6. Stark, Archäol. Studien S. 38.

104) [S. 306.] Vergl. Winkelmann's Gesch. d. Kunst, Buch 11, Cap. 3, §. 21.

105) [S. 306.] Abgeb. im Museo Chiaramonti 2, pl. 21 u. 22.

106) [S. 306.] Publicirt einzig und allein von Bartoli und Bellori in den Admiranda Romanae antiquitatis 16, 35—46 (63—70).

107) [S. 306.] Müller, Handb. §. 198, vgl. Stark, Archäol. Studien S. 39.

SIEBENTES BUCH.

ANHANG.

DER VERFALL DER ANTIKEN PLASTIK.



Die Schilderung des Verfalls und des Unterganges einer grossen Entwickelung, welche er durch die verschiedenen Stadien ihres Werdens und Wachsens begleitet hat, wird für den Geschichtschreiber fast unter allen Umständen eine unerfreuliche und nicht selten auch eine undankbare Aufgabe sein, unerfreulich nicht allein deshalb, weil es sich um den Verlust dessen handelt, was unsere Liebe, Bewunderung und Begeisterung erregt hat, sondern auch deshalb, weil die zu betrachtenden Erscheinungen wenig oder gar keinen Reiz bieten, oder sogar widerwärtig und abstossend sind; undankbar, weil der Schriftsteller empfindet, dass die Mehrzahl seiner Leser, welche der Darstellung des Aufblühens und der vollen Entfaltung einer grossen historischen Erscheinung mit Theilnahme gefolgt ist, der Schilderung des Verfalls und des Unterganges geringes Interesse entgegenbringt. Und doch kann grade diese im höchsten Grade nicht allein fesselnd sondern auch belehrend sein, wo es sich entweder um gewaltsame Zerstörung und um einen tragischen Untergang handelt, oder wo es gilt, die tiefer liegenden Ursachen und die im Geheimen eine langsame Auflösung bewirkenden Kräfte aufzuspüren, oder endlich wo sich mit dem Untergang einer älteren Entwickelung das Aufkeimen einer bedeutungsvollen jüngeren verbindet. Von der Gunst dieser drei Bedingungen kommt nun freilich dem Geschichtschreiber des Verfalls der antiken Kunst Wenig, und speciell dem Geschichtschreiber des Verfalls und des Unterganges der antiken Plastik fast Nichts zu gute. Denn die antike Kunst erlag nicht in tragischer Weise grossen Schlägen des Schicksals und gewaltsamer Zerstörung, sondern sie durchlebte ein langes, siechendes und mehr und mehr entkräftetes Greisenalter. Auch kann von tiefliegenden, verborgenen Ursachen ihres allmäligen Verfalls nicht die Rede sein, sondern diese Ursachen liegen auf der flachen Hand und sind in den Consequenzen der Thatsache, dass die griechische Kunst vom heimischen Boden losgerissen und unter ein an sich wenig kunstbegabtes und nicht im innersten Grunde kunstbedürftiges Volk verpflanzt wurde, mit voller Augenscheinlichkeit gegeben. Am ehesten könnte man noch den dritten Gesichtspunkt geltend machen, die Erhebung der christlichen Kunst auf den Trümmern der antiken; allein so wenig verkannt werden soll, dass auch die frühere christliche Kunst die Keime einer späteren grossen Entwickelung in sich trug, so bestimmt muss man behaupten, dass dieselbe weder an sich gleich vom Anfang an in einer Grösse und Bedeutsamkeit auftritt, welche sie fähig macht, an die Stelle der verlorenen antiken Kunst zu treten und für deren Verluste Ersatz zu leisten, noch auch als die Siegerin über ein älteres Kunstprincip bezeichnet werden darf, wie die christliche Religion als Siegerin über die untergehenden heidnischen Religionen

dasteht. Das thatsächliche Verhältniss ist vielmehr dieses, dass die früheste christliche Kunst noch von dem Erbe der antiken zehrt, und dass sich die Tradition der antiken Kunst, aber der schon tief gesunkenen, noch weit hinein in die christliche fortsetzt.

Trotz allem Gesagten aber ist eine Schilderung des Verfalls und des Unterganges doch nicht der blossen äusserlichen Vollständigkeit wegen in die Geschichte der alten Kunst aufznnehmen, sondern vielmehr deshalb, weil auch die Geschichte des Verfalls der alten Kunst noch Thatsachen darbietet, die eben so eigenthümlich interessant wie eigenthümlich instructiv sind, während sie zugleich für die wahrhaft staunenswerthe Lebensfähigkeit der alten Kunst ein glänzendes Zeugniss ablegen. Scheuen wir deshalb auch dieses letzte Stück unseres geschichtlichen Weges nicht, und suchen wir uns vor Allem mit den concreten Thatsachen bekannt zu machen.

Was zunächst die Grenzen dieser eigentlichen Verfallzeit der antiken Plastik anlangt, so ist man ziemlich allgemein darüber einig, dass der Beginn derselben bald nach Hadrian anzusetzen sei, bei dem zum letzten Male in der alten Geschichte eine hervorragende Liebhaberei der Kunst hervortritt, die sich selbst bis zum ausübenden Dilettantismus steigerte und sich in einer äusserlich in der That grossartigen Förderung des Kunstbetriebes offenbarte. „Wäre es möglich gewesen, sagt Winkelmann (Gesch. der Kunst 12, 1, 22), die Kunst zu ihrer vormaligen Herrlichkeit zu erheben, so war Hadrianus der Mann, dem es hierzu weder an Kenntnissen noch an Bemühung fehlte; aber der Geist der Freiheit war aus der Welt gewichen, und die Quelle zum erhabenen Denken und zum Ruhme war verschwunden.“ Alles was in der Kunst durch fürstliche Gnade und Freigebigkeit, durch allseitige Theilnahme eines gebildeten Publicums, durch den ausgedehntesten Betrieb und einen vielseitigen äusserlichen Bedarf bewirkt und geschaffen werden kann, wurde damals bewirkt und geschaffen, was aber aus tieferen Quellen, aus einem innerlichen nationalen und religiösen Bedürfniss und aus genialer Selbstbestimmung fliesst, geht der Kunst im Zeitalter Hadrian's ab, so gut wie es ihr fast durchaus seit ihrer Übersiedelung nach Rom gefehlt hatte. Die Stellung der Dienstbarkeit aber, welche die griechische Kunst in Rom von Anfang an eingenommen hatte, wurde durch Hadrian's Eifer nicht beseitigt, sondern grade vollendet, denn die Steigerung, welche die Kunst durch die Liebhaberei dieses Kaisers erfuhr, war keine natürliche, sondern eine gemachte und gezwungene, die einzig und allein auf dem Impuls von oben beruhte, und eben deshalb ermatten musste, sobald dieser Impuls ermattete oder aufhörte. Dies geschah nicht plötzlich, aber es geschah nach und nach in wachsendem Verhältniss. Dazu kommt aber ein Anderes. Je glänzender äusserlich der Aufschwung der Kunst unter Hadrian gewesen war, in je grösserer Zahl ihre Werke sich überall dem Blicke entgegendrängten, einen desto grösseren Einfluss mussten sie auf die Production der Folgezeit ausüben. Ein solcher liegt offenkundig vor, und man kann gradezu aussprechen, dass, während die Kunst in Rom bis auf Hadrian die höchsten Leistungen der Blüthezeit als ihre Vorbilder betrachtete, diejenige der Zeit von den Antoninen abwärts an die Hervorbringungen der zunächst vergangenen Periode anknüpft, über welche sie nur in ganz einzelnen Richtungen hinausgeht. Von hier also beginnt die Nachahmung der Nachahmung, die Reproduction der Reproductionen,

die vollständige Unselbständigkeit der Kunst, und das ist der Anfang vom Ende. Denn wenn wir schon bei den Werken der neuattischen Künstler darauf hinweisen mussten, dass ihr Studium früherer Schöpfungen und ihre Abhängigkeit von diesen Vorbildern sie zur Manier anstatt zum stilgemässen Bilden gebracht habe, so ist es wohl von selbst einleuchtend, dass bei einer weiteren Abhängigkeit der Kunst von mehr oder minder manierirten Mustern die letzte innerliche Garantie eines gesunden und natürlichen Producirens hinwegfällt, und dass es von äusseren Umständen abhangt, wie lange und in welcher Stärke sich die Tradition einer nicht mehr verstandenen und mit Überzeugung ergriffenen Technik fortsetzt und erhält.

In Betreff der Quellen für die Geschichte des Kunstverfalls muss hervorgehoben werden, dass uns schriftliche Nachrichten fast gänzlich mangeln, und dass die wenigen Notizen, die wir aus alten Schriftstellern zusammenlesen können, von sehr untergeordneter Bedeutung sind. Wir sehn uns deshalb fast ausschliesslich auf die Kunstwerke selbst und auf unser eigenes Urteil angewiesen. Unter den Kunstwerken sind es aber wiederum fast allein die Porträts und die Reliefe von öffentlichen Denkmälern, deren Entstehungszeit wir mit Sicherheit nachweisen, die wir mithin als geschichtlich leitend und massgebend betrachten können, denn unter den Werken idealen Gegenstandes ist, abgesehn von einer gleich zu erwähnenden Classe, kaum eines als durch Inschrift, Material, Fundort, technische Eigenthümlichkeit sicher datirt zu betrachten. Es kann freilich an sich keinem Zweifel unterliegen, dass auch in der Periode des Verfalls die altbekannten Gegenstände aus dem Idealgebiete noch immer reproducirt, dass manche der Götterstatuen und allegorischen Personificationen, welche unsere Museen erfüllen, damals verfertigt worden sind, war ja doch der Bedarf an solchen Bildwerken kein wesentlich anderer geworden als in der früheren Zeit, wurden doch Decorationssculpturen für die mannigfachen öffentlichen und privaten Bauten der späteren Kaiser so gut, wenn auch vielleicht nicht in der Anzahl erfordert, wie für die Bauten der vergangenen Periode. Und in so umfassender Weise man sich auch durch Benutzung älterer Kunstwerke zu helfen wusste, wofür z. B. die Auffindung von Werken, wie der farnesische Stier und manche andere in den Ruinen der Thermen des Caracalla[1]), oder die Benutzung der Reliefe vom Forum und vom Triumphbogen Trajan's zur Decoration des Constantinsbogens beweist, so kann doch nicht angenommen werden, dass man sich ausschliesslich auf solche Versetzung älterer Monumente in die Neubauten beschränkt und auf eigene Production gänzlich verzichtet habe. Auch fehlt es unter den erhaltenen Idealbildern nicht an solchen, welche der Verfallzeit durchaus würdig erscheinen und dem Begriffe von der Kunstfertigkeit der Periode zwischen den Antoninen und Constantin, welchen wir von den Porträtstatuen und Büsten abziehn können, entsprechen. Dennoch bleibt es misslich, dieser Periode und namentlich bestimmten Zeitpunkten innerhalb dieser Periode dieses und jenes nicht datirte Sculpturwerk zuzuweisen und darauf dann weitere Schlüsse zu bauen; denn der blosse Masstab grösseren und geringeren Werthes oder Unwerthes ist hier wie in allen Fällen ein unsicherer, da wir nicht im Stande sind nachzuweisen, ob eine Arbeit aus der Hand eines Pfuschers und Handwerkers, oder aus derjenigen eines Künstlers stammt, der auf der Höhe seiner Zeit stand. Auch ist es Thatsache, dass, wo immer einzelne Kritiker versucht haben, bestimmte Werke idealen Gegenstandes den verschiedenen Abschnitten

unserer Periode zuzuweisen, ihr Urteil ein mehr oder weniger schwankendes, und ihre Argumentation eine unsichere gewesen ist.

Nur in Beziehung auf eine Classe von Darstellungen ausserhalb des Kreises der Porträts und der Monumentalreliefe dürfen wir uns die Fähigkeit einer bestimmteren kunstgeschichtlichen Datirung zutrauen, in Beziehung nämlich auf die Darstellungen fremder, barbarischer, namentlich orientalischer Gottheiten und Cultusfiguren. Denn die Geschichte des Eindringens fremdländischer Culte in die Religion der griechisch-römischen Welt ist wenigstens in ihren Umrissen bekannt[2]).

Die am frühesten in den Kreis der griechischen Kunst eingedrungene fremdländische Cultgestalt ist der ägyptische Sarapis, der schon in der Periode Alexander's von Bryaxis als eine tiefempfundene Modification des Zeusideals gebildet wurde, wie früher (S. 45) erwähnt worden, und von dem wir eine nicht ganz unbeträchtliche Reihe zum Theil vorzüglicher, aus der ersten Periode der griechischen Kunst in Rom oder aus Hadrian's Zeitalter stammender Nachbildungen besitzen. Demnächst war es der Isisdienst, der in der römischen Welt zur Aufnahme kam und zwar schon im Zeitalter der Kaiser aus dem julischen Geschlecht, obgleich er erst in unserer Periode zu öffentlicher Anerkennung und Geltung gelangte, namentlich durch Commodus und Caracalla, die sich zu demselben bekannten. Die frühesten sicher datirten Statuen der Isis und römisch - griechischer Isisdienerinen stammen aus Pompeji, gehören also in die Zeit zwischen 63 und 79 n. Chr., die grosse Masse derselben dagegen, von der die Zusammenstellung bei Clarac (pl. 936 — 994) eine Vorstellung giebt, stammt ohne Frage aus der Zeit der eben genannten Kaiser. Trotz manchen Modificationen im Einzelnen stimmen doch diese Gestalten in allem Wesentlichen mit einander überein; äusserlich charakterisirt sie eine oberflächliche Nachahmung ägyptischer Tracht, eine steifgefaltete bis auf die Füsse reichende Tunica und ein gefranztes, über der Brust geknotetes Obergewand, wozu als Attribute bald die Lotosblume, bald das Sistrum oder Ähnliches sich gesellt; für das Künstlerische ist eine durchaus manierirte und oberflächliche Nachahmung der ägyptischen Auffassungsweise der menschlichen Gestalt bezeichnet, eine affectirte Regungslosigkeit und Steifheit, die aber natürlich in diesen äusserlichen und unverstandenen Nachahmungen nur im höchsten Grade unerquicklich wirkt, und die von allen fremden Kunstelementen vielleicht am wenigsten dazu geeignet ist, die hinsiechende griechisch-römische Kunst aufzufrischen. Das gilt natürlich in gleichem, zum Theil in noch höherem Grade von etlichen anderen ägyptischen Cultgestalten, welche aus römisch-griechischen Werkstätten auf uns gekommen sind, von Darstellungen des Harpokratesknaben, der übrigens hauptsächlich in kleinen, zu Amuleten bestimmten Erzfigürchen erhalten ist, von einzelnen solchen des Anubis, des Canopus u. A., die in diesen späten Nachahmungen nur noch Scheusale sind.

Nächst den ägyptischen fanden die syrischen und einige andere orientalische Culte die früheste Aufnahme in Rom, in geringem Umfange schon unter Neros Regierung, ausgedehnter unter Septimius Severus, ohne gleichwohl auf die bildende Kunst halbwegs den Einfluss auszuüben, welchen das Ägyptische auf dieselbe ausübte. Darstellungen der syrischen Götter in griechisch-römischen Kunstwerken gehören unter unserem Denkmälervorrath immer zu den Seltenheiten, so die auf Löwen sitzende, der Magna Mater verwandt gestaltete, syrische Grosse Göttin, der Zeus-Belos (Baal), der phrygische Atys, der kappadokische Dolichenus und etliche Andere.

Um so zahlreicher sind dagegen die Monumente des aus assyrischen und persischen Elementen gemischten Mithrascultus, welcher namentlich seit Domitian und Commodus zu grosser Bedeutung gelangte, und dessen Kunstdenkmäler aus fast allen Theilen des weiten Römerreiches wir noch nach Hunderten zählen können[3]). Die in Statuengruppen und in Reliefen wiederholte Hauptvorstellung ist die des Stieropfers, welche durchaus typisch geworden ist, und in einzelnen Exemplaren für die Kunstfertigkeit dieser Zeit ein unerwartet günstiges Zeugniss ablegt, mag man auf die naturwahre und lebendige Darstellung des zu Boden geworfenen Stieres oder auf die Haltung des auf ihm knienden und ihn erdolchenden Jünglings, oder auf die zum Theil recht zarte, wenn auch verkünstelte Behandlung des Gewandes bei dem Letzteren sehn. Als Vorbild der Composition im Ganzen werden wir die Darstellungen stieropfernder Siegesgöttinen betrachten dürfen, dergleichen wir eine geschichtlich bei dem in der Diadochenzeit lebenden Menächmos (oben S. 138) nachweisen können, immerhin aber haben wir in den Mithrasmonumenten eine nicht ganz unbedeutende und, wie gesagt, in einigen Exemplaren wohlgelungene Modification dieser älteren Vorbilder anzuerkennen, die in Verbindung mit einigen weiterhin zu erwähnenden Porträtstatuen uns warnen muss, den Verfall der Kunst im Formellen und Technischen zu hoch hinauf zu datiren. Dass gleichwohl die Mithrasdarstellungen so wenig wie die der Isis im Stande waren, der Kunst im römischen Reiche zu einem neuen Aufschwunge zu verhelfen, versteht sich von selbst; sie brachten eine neue Form, die dann gedankenloser Weise immer und immer wiederholt wurde, und welche das Schicksal aller anderen aus älterer Zeit stammenden Formen theilte, das ist Alles. Von anderen, in Hinsicht auf die Religionsgeschichte wichtigen, in Betreff der Kunst wenig relevanten Figuren des mithrischen Cultus schweige ich, aber ich muss zum Schlusse dieser Skizze fremder Cultgestalten in der griechisch-römischen Kunst noch des mit Mithras etwa gleichzeitig eingedrungenen Äon[4]) gedenken, welcher auf dem Gebiete der Plastik in lebensgrossen Figuren zugleich als der Repräsentant einer in Münzen und Gemmen zahlreicher vertretenen Classe von abstrus-allegorischen und mystischen Bildungen[5]) dasteht, in denen ein überschwängliches Alleins religiöser Mächte dargestellt werden sollte. Äon ist eine Mischgestalt aus allerlei Formen, sein Löwenkopf soll Stärke, seine Flügel sollen die Schnelligkeit bedeuten, die ihn umwindende Schlange ist das Symbol der steten Selbsterneuerung, als Mass der Zeiten hält er einen Stab, und ein Schlüssel in seiner Hand deutet auf die Erschliessung des Verborgenen, die Weintraube ist Symbol der Fruchtbarkeit, und die ihm beigegebenen Attribute des Hahns, der Zange und des Hammers beziehn sich auf Wachsamkeit und Arbeit. Betrachtet man diese Darstellung von künstlerischem Standpunkte, so wird man Feuerbach's Wort (Gesch. d. Plastik 2, 217) unterschreiben: „Das Ding ist höchst symbolisch, tiefsinnig, aber doch nichts weiter als ein Scheusal."

Sehn wir aber von diesen Bildwerken ab und halten wir uns an diejenigen Gegenstände der plastischen Darstellung, welche uns in consequenter historischer Abfolge vorliegen, namentlich an die Porträts und an die Reliefe von öffentlichen Monumenten, so können wir an ihnen drei Hauptstufen oder Perioden des Verfalls der Kunst wahrnehmen, deren erste die Regierung der Antonine bis zum Tode des Commodus (192 n. Chr.) umfasst, während das Ende der zweiten etwa durch die Regie-

rung des Gallienus und die sogenannten dreissig Tyrannen (triginta tyranni, 260 n. Chr.) bezeichnet wird, und die dritte sich etwa bis zur Zeit des Theodosius oder bis zum Ende des vierten Jahrhunderts ausdehnen lässt. Einen absoluten Abschluss der antiken Kunstübung kann man freilich auch hier nicht statuiren, aber theils gewinnt die christliche Kunst von dieser Zeit an überwiegenden Einfluss, theils fehlt den Productionen so durchaus alle und jede Bedeutung in Hinsicht auf das Künstlerische, dass sich eine Ausdehnung der antiken Kunstgeschichte in noch spätere Zeiten durch Nichts rechtfertigen lassen würde.

Während der Regierung der Antonine wirken in der bildenden Kunst die Impulse der hadrianischen Zeit nach; die Antonine schätzen und fördern die Kunst, wenngleich nicht entfernt in dem Masse wie Hadrian, und besonders die Porträtbildnerei und die historische Reliefsculptur wird noch cultivirt. Auf beiden Gebieten aber sind die Zeichen der Abnahme des künstlerischen Vermögens sehr deutlich wahrzunehmen, und zwar einerseits in dem immer mehr hervortretenden platten Realismus, andererseits in der zunehmenden Verkennung der natürlichen Gesetze und Schranken der Darstellung und der Technik. In den Porträts macht sich der beginnende Verfall besonders dadurch geltend, dass an die Stelle einer freien geistigen Auffassung der Persönlichkeit, mochte diese in ihrer vollen Individualität, mochte sie idealisirt dargestellt werden, eine mehr äusserliche, zum Theil ängstliche Wiedergabe der Ähnlichkeit tritt, welche sich über Kleinigkeiten und Zufälligkeiten, wie Hautfalten und dergleichen nicht mehr zu erheben versteht und die sich mit einer besonders in den Nebendingen peinlichen Sorgfalt der Technik verbindet. Dies zeigt sich ganz besonders in der Behandlung des Haares, und zwar am auffallendsten bei den Porträts des M. Aurelius und des Lucius Verus. Beide müssen sehr krauslockiges Haar gehabt haben, welches sie ziemlich kurz geschnitten trugen, und welches der Wirklichkeit möglichst genau entsprechend wiederzugeben die Bildhauer unendliche Mühe aufwandten; das gilt von allen Porträts dieser Kaiser, besonders aber von ein paar Büsten im Louvre (Nr. 138, 140, 145); das gesammte Haar ist hier in eine Unzahl kleiner Locken zerlegt, die einzeln mit dem Bohrer unterhöhlt sind, ohne dass auch nur irgendwo eine grössere zusammenhaftende Partie sich fände. Die Absicht ist, den Eindruck des Leichten, wollartig Lockeren hervorzubringen, und man glaubt wahrzunehmen, wie die Künstler alle ihre Vorgänger in virtuoser Überwindung der Schwierigkeiten der Technik und des Materials zu übertreffen wähnten, allein, abgesehn davon, dass die Virtuosität, wo sie sich auf derartige Nichtigkeiten und werthlose Spielereien wendet, einen gar unerfreulichen Eindruck macht, ist der Effect grade der entgegengesetzte von demjenigen, den die Künstler beabsichtigt haben; weit entfernt wie wirkliches Haar auszusehn oder den Eindruck des Weichen und Lockeren zu machen, sehn die Perücken des M. Aurelius und des L. Verus etwa aus wie gewisse Korallenarten und mehr als bei den meisten anderen Werken der Plastik wird man bei diesen Porträts an das starre Material und seine eigenthümliche Natur erinnert. Ähnliches gilt von den weiblichen Porträtbüsten dieser Zeit, bei denen immer grösserer Fleiss auf die Darstellung der immer abgeschmackteren Haartracht verwendet wurde. Diese so gut wie die seit dieser Zeit gewöhnlich werdende Bezeichnung der Brauen und diejenige der Augensterne durch einen kreisförmigen Einschnitt in den Augapfel, die in immer krausere und kleinlichere Fältelung übergehende Drapi-

rung und die geleckte Eleganz in dem Beiwerk wie der Waffnung sind freilich scheinbar nur Äusserlichkeiten und Kleinigkeiten, aber sie zeigen, wenn man auf den Grund der Erscheinung geht, Beides, das Versinken der Kunst in den Realismus und die Verkennung ihrer Darstellungsmittel. Das sichere Bewusstsein ihrer Principien ist der Kunst verloren gegangen, und es paart sich in ihren Productionen auf eine seltsame Weise das gedankenlose Festhalten an der Tradition mit dem unklaren Streben nach der Durchbrechung der Schranken, welche die frühere Technik anerkannt und geheiligt hatte. Trotzdem aber müssen wir die Porträtstatuen und Porträtbüsten, welche letzteren im Verhältniss zu den ersteren immer häufiger werden, so wie auch die ikonischen Statuen über die idealisirten überwiegen, immer noch als sehr ehrenwerthe Kunstwerke und jedenfalls als die höchsten und gediegensten Leistungen dieser Zeit anerkennen, während sich der Mangel an Geist und Geschmack auf dem Gebiete der Reliefbildnerei an öffentlichen Monumenten ungleich augenscheinlicher hervordrängt.

Hierfür zeugen in unwidersprechlicher Weise die Reliefe vom marmornen Fussgestell der Granitsäule, welche von M. Aurelius und L. Verus zu Ehren des Antoninus Pius errichtet wurde, diejenigen von der Säule M. Aurelius' und diejenigen von dem zu Ehren dieses Kaisers errichteten Triumphbogen. Die Reliefe von dem Piedestal der Granitsäule des Antoninus Pius[6]), welches allein uns erhalten ist, stellen an der Vorderseite die Vergötterung des Kaisers und seiner Gemahlin, der älteren Faustina, an den Nebenseiten einen Act der Leichenfeier (die decursio funebris) dar. In dem Hauptrelief sehn wir rechts die Göttin Roma am Boden sitzend, links die Personification des Campus Martius als des Locales der Consecration, eine nackte Jünglingsgestalt, welche einen Obelisken hält. Die Mitte der Tafel nimmt der beschwingte, durch Schlange und Kugel bezeichnete Genius der Ewigkeit ein, der in schräger Richtung emporfliegt, und auf dessen Rücken, von zweien Adlern, dem officiellen Symbol der Vergötterung umschwebt, Antoninus und Faustina sitzen. Das Lob der Verständlichkeit kann man dieser Composition nicht streitig machen, und auch die technische Ausführung ist nicht ohne Sorgfalt und Geschick gemacht, aber nicht allein ist die Gewandung der Roma stark überladen und der Genius der Ewigkeit steif und ungefällig, sondern die Art, wie das apotheosirte Paar in puppenhafter Kleinheit auf seinem Rücken zwischen den grossen Flügeln sitzt, nicht etwa sich haltend — wie der apotheosirte Titus in dem Relief an seinem Triumphbogen sich auf dem Adler reitend an dessen Schwingen hält — sondern in unbegreiflicher Weise thronend balancirt, ist überaus abgeschmackt und lächerlich. Dennoch ist diese Composition denjenigen an den Nebenseiten überlegen, denn diese sind überaus dürftig erfunden und mangelhaft ausgeführt.

Die Triumphalreliefe an der Säule des M. Aurelius, die Thaten des Kaisers in seinem Feldzuge gegen die Marcomannen darstellend, geben sich auf den ersten Blick als eine blosse Nachahmung der Reliefe von der Trajanssäule zu erkennen, als deren freilich weniger imposantes Seitenstück die Säule im Ganzen erscheint. Die Mittheilung eines, und zwar des interessantesten Stückes in Fig. 101. wird uns der Mühe überheben, die in Rede stehenden Reliefe im Einzelnen zu schildern. Wir sehn in der mitgetheilten Darstellung eine Scene, welche sich auf göttliche Hilfe im Kampfe bezieht, Jupiter pluvius, der Gott des Regens und Ungewitters, lässt auf die Römer erquicken-

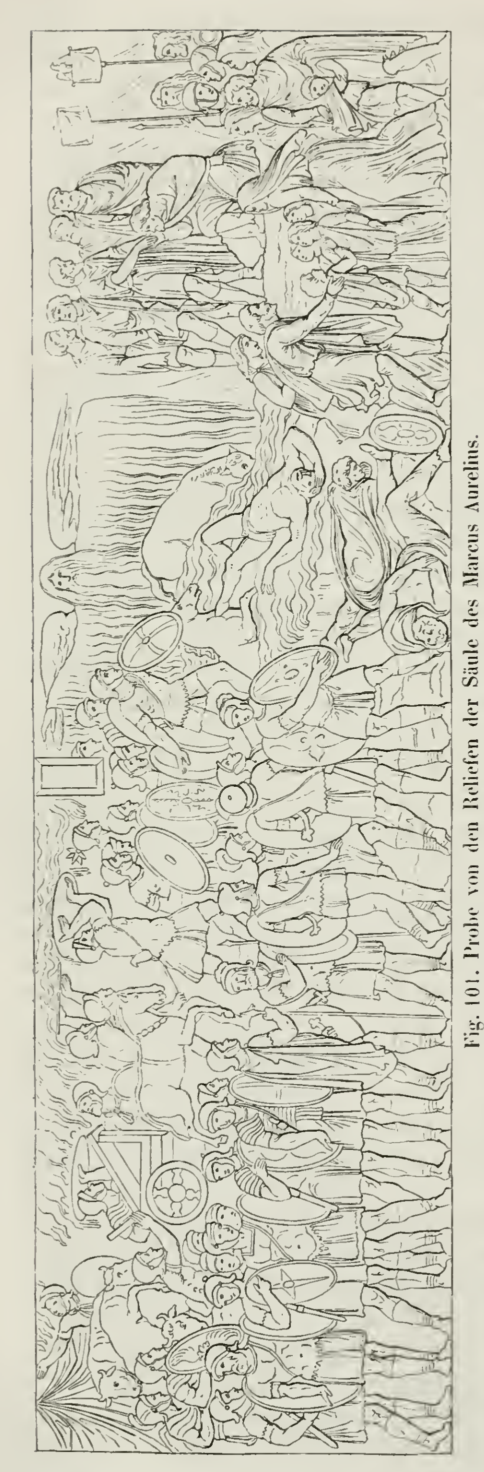


Fig. 101. Probe von den Reliefen der Säule des Marcus Aurelius.

den Regen niederströmen, den sie in Schilden und Helmen auffangen und von dem neugestärkt, sie auf die Feinde eindringen, auf welche von dem anderen Arme des Regengottes ein gewaltiges Hagelwetter herniederfährt, das Verwirrung in ihrem Heere anrichtet, so dass sie sich vor den siegenden Römern demüthigen müssen. Dies ist die poetischeste Composition des ganzen Reliefbandes, ich brauche wohl nicht nachzuweisen, wie wenig Poesie trotzdem in ihr liegt, und mit wie geringem Geschick die dramatischen Motive ausgebeutet sind; das Ganze ist eben so überladen wie geist- und leblos, und während sich in den Reliefen dieser Säule die plattrealistische Chronikenmanier wiederholt, die wir an den Reliefen der Trajanssäule kennen gelernt haben, fehlt ihnen fast durchaus die Energie der Auffassung und des Ausdrucks jener Reliefe, es fehlt die Tüchtigkeit und der Ernst in der Ausführung und Formgebung, und auch nach jenen tiefer empfundenen Episoden, welche den Darstellungen der trajanischen Kriegsthaten eingestreut sind, wird man hier vergebens suchen, während allerlei Nichtigkeiten und Nebendinge wie Heuschober, Holzstapel, Viehställe und dergleichen vielleicht mit noch etwas grösserer Gewissenhaftigkeit abgebildet sind. Die meisten der dargestellten Handlungen, bei denen Massenbewegungen und weite Räume in's Kleine und Enge gezogen werden mussten, machen einen überaus kümmerlichen Eindruck und erinnern lebhaft an das Marionettentheater.

Unter den jetzt im capitolinischen Museum und im Palaste der Conservatoren in Rom befindlichen Reliefen von Triumphbogen des M. Aurelius[7]) geben sich zwei als Nachahmungen von Reliefen des Trajansbogens zu erkennen. Sie stellen die Begnadigung kniender Feinde und das Dankopfer des Kaisers dar, und sind beinahe in jeder einzelnen Figur in den genannten

Vorbildern nachweisbar. Dazu kommen zwei andere, der Kaiser auf dem Triumphwagen und die Überreichung der Kugel der Weltherrschaft an denselben durch die Göttin Roma, beide ebenfalls auf Reminiscenzen aus trajanischer Zeit beruhend. Zwei grössere Platten gelten der Apotheose der jüngeren Faustina und der Verkündigung derselben. Letztere ist den Adlocutionsreliefen nachgebildet, Erstere dagegen ist eine ungefähre, wenngleich modificirte Nachbildung der oben besprochenen Apotheose des Antoninus und der älteren Faustina. Die Kaiserin wird auch hier von einem geflügelten, hier weiblichen und eine grosse Fackel tragenden Genius emporgetragen und zwar vom flammenden Scheiterhaufen hinweg, neben dem eine localbezeichnende Jünglingsfigur am Boden sitzt und dem gegenüber der Kaiser thronend dargestellt ist. Bei im Übrigen ungefähr gleichen Kunstwerth zeichnet sich diese Composition vor der vorbildlichen durch eine würdigere und naturgemässere Stellung der auf dem Rücken des Genius sitzenden Kaiserin aus.

Obgleich nun diese Reliefe schon an und für sich als datirte Monumente ihre kunstgeschichtliche Wichtigkeit haben, so gewinnen sie eine erhöhte Bedeutung noch durch dem Umstand, dass sie uns den Masstab zur Beurteilung des Kunstvermögens dieser Zeit in der Reliefbildnerei überhaupt darbieten. Denn, wenngleich Winkelmann bei Gelegenheit ihrer Besprechung[8]) mit Recht bemerkt, dass zur Ausführung öffentlicher Monumente nicht immer die vorzüglichsten Künstler auserlesen werden, so würde es doch aller Vernunft und Erfahrung widersprechen, anzunehmen, dass von anderen, wenn auch geschickteren Händen, gleichzeitig viel Vortrefflicheres, oder gar ganz Stilverschiedenes gearbeitet wurde. Dieser Grundsatz muss festgehalten werden, wenn man eine sehr bedeutende und interessante Erscheinungsform der antiken Kunst, deren Hauptentwickelung allerdings dem Zeitalter der Antonine angehört, kunstgeschichtlich richtig auffassen und beurteilen will. Ich spreche von den S a r k o p h a g r e l i e f e n, welche als die zahlreichste Classe aller Reliefbildungen eine kleine Kunstwelt für sich darstellen, in der wir uns, soweit dies in der Kürze möglich ist, zu orientiren versuchen wollen[9]).

Die Sarkophage selbst sind steinerne Särge von der Grösse, dass sie einen menschlichen Leichnam, in einzelnen Fällen auch deren zwei bequem fassen können, sie sind aus einem Steinblock gearbeitet und mit einem entweder flachen, oder nach Art eines flachen Daches gestalteten Deckel aus einer Steinplatte geschlossen, auf welchem nicht selten die Gestalt des Verstorbenen bequem gelagert (nicht wie schlafend oder todt wie in mittelalterlichen Grabmonumenten) in statuarischer Ausführung dargestellt ist, während das ganze Geräth nach verschiedenen architektonischen Schematen, die bald von den Formen der Wohnung oder des Tempels, bald von derjenigen des Altars oder anderer Geräthe wie Wasserbehälter und Keltergefässe entlehnt sind, gegliedert und ornamentirt erscheint. Die Reliefe aber, um welche es sich hier handelt, finden sich entweder an der vorderen Langseite oder an dieser und den beiden Schmalseiten des Sarkophags, während die hintere Langseite, mit welcher der Sarkophag gegen die Wand des Grabgewölbes gestellt wurde, unverziert blieb. Diese Reliefe sind nun zum Theil rein oder wenigstens überwiegend ornamentaler Natur, sie bestehn z. B. aus Blumen- und Fruchtgehängen oder zeigen das Porträt des Verstorbenen in medaillonartiger Behandlung, oder auch nur die Grabinschrift in einem tafelartigen Rahmen von Genien gehalten, und was der-

gleichen mehr ist, in der unendlichen Mehrzahl aber gehören sie der höheren Figurenplastik an, und bieten auf der Lang- und den Schmalseiten entweder eine zusammenhangende Darstellung oder drei untereinander innerlich oder in einer Scenenabfolge zusammenhangende Darstellungen. Die Gegenstände dieser Darstellungen sind in einer kleinen Minderheit von Fällen aus dem realen Leben entnommen und vergegenwärtigen die Beschäftigung oder den Stand des Verstorbenen oder dessen Sterbescene und die Todtenklage (conclamatio) der Verwandten, oder sie deuten den Lebenslauf oder die Schicksale des Verstorbenen in besonders hervorstechenden Scenen an; in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle aber sind die Gegenstände entweder allegorischer Natur, oder sie sind aus dem Gebiete der Götter- oder der Heroensage entnommen, und stellen Scenen dar, welche sich entweder auf den Tod, den Schmerz der Trennung durch den Tod und die Liebe der Überlebenden, oder auf die Hoffnung einer Wiedererweckung der Todten und auf ein neues, seliges Leben jenseits des Grabes beziehn. Die Fülle der in den Sarkophagreliefen dargestellten mythischen Gegenstände ist eine fast unübersehbare und die Wahl meistens eine durchaus sinnige, leicht verständliche, nicht selten eine wahrhaft geistreiche und sehr fein empfundene. Sie erstreckt sich fast über das ganze Gebiet der künstlerisch gestalteten Götter- und Heroensage, wenngleich aus doppeltem Grunde gewisse Mythen- und Sagenkreise und gewisse einzelne Gegenstände mit entschiedener Vorliebe behandelt worden sind. Einerseits nämlich ist eine Rücksichtnahme auf die von der Kunst früherer Epochen vorzugsweise durchgebildeten Darstellungen unverkennbar, was z. B. von den vielfach wiederkehrenden Amazonenkämpfen gelten wird, denen eine tiefer greifende Bedeutung schwerlich ohne Künstelei zugesprochen werden kann, andererseits aber hat offenbar die Bedeutsamkeit der Gegenstände, die an sich schon eine Beziehung auf Tod und Unsterblichkeit hatten, oder die vermöge ihrer Anwendung diese Beziehung erhielten, die Wahl bestimmt. Aus dieser Rücksichtnahme erklären sich z. B. die häufig wiederholten Darstellungen von Luna und Endymion — süsses Entschlummern und seliges Erwachen —, oder die noch häufiger wiederholten Scenen des Raubes der Persephone, deren ganzer Mythus die Hoffnung eines neuen Lebens nach dem Tode verkündete; aus ähnlichen Gründen sind vielfältige Bilder aus dem Mythenkreise des Dionysos gewählt, Scenen, die entweder an ein ungetrübt heiteres Dasein erinnern, dergleichen man nach dem Tode hoffte oder an den vergangenen Rausch des Lebens, oder — in den Schicksalen des Gottes selbst — an die Seligkeit, die aus dem Kampf und Schmerz des Lebens hervorblüht. Einen ähnlichen Gedanken, den der endlichen Beseligung, enthalten die Bilder aus dem Mythus von Amor und Psyche, während die Darstellungen der Alkestis oder diejenigen des Protesilaos, welche beide aus dem Hades wiederkehrten, die Hoffnung einer Rückkehr aus dem Reiche der Schatten und der Wiedervereinigung mit den Geliebten aussprechen, und was dergleichen mehr ist.

Fassen wir nun die kunstgeschichtliche Seite der Fragen in's Auge, welche sich an die Sarkophagreliefe knüpft, so muss vor Allem bemerkt werden, dass der Gebrauch der Sarkophage, welche, wie oben bemerkt ist, von der Grösse sind, einen menschlichen Leichnam aufzunehmen, mit der Sitte, die Todten zu begraben anstatt sie zu verbrennen[10]), ursächlich zusammenhangt. Nun ist es freilich ein starker Irrthum, wenn man annimmt, die Sitte des Todtenbegrabens anstatt der Verbrennung

der Leichen gehöre ausschliesslich dem späteren Alterthume an, denn dies ist so wenig der Fall, dass sie in Griechenland wie in Rom vielmehr der Sitte der Leichenverbrennung vorangegangen, und dass sie während des ganzen Alterthums niemals völlig ausser Übung gekommen ist; aber ganz richtig ist die Behauptung, dass die Sitte des Begrabens in Rom im Zeitalter der Antonine in allgemeineren und überwiegenden Gebrauch kam, ob unter dem Einfluss orientalischer oder unter demjenigen christlicher Ideen und Vorstellungen mag unentschieden bleiben. In voller Übereinstimmung mit dieser Thatsache geben sich die Sarkophagreliefe bei einer selbst oberflächlichen Prüfung ihres Stiles und ihres künstlerischen Werthes ihrer grossen Mehrzahl nach als Arbeiten aus der Periode der sinkenden Kunst und des Kunstverfalls zu erkennen, und zwar als handwerks- und selbst fabrikmässig im Voraus für den Verkauf angefertigte Arbeiten, wofür ausser der häufigen Wiederholung einer und derselben Composition mit geringen Abweichungen besonders auch der Umstand zeugt, dass nicht ganz selten in den mythischen Scenen die Köpfe der Hauptpersonen, welche porträtähnlich gebildet wurden, unausgeführt auf uns gekommen sind, indem sie erst bei dem Verkauf des Sarkophags nach Massgabe der Züge des in dem Sarkophag Beizusetzenden ausgearbeitet werden sollten. Nicht wenige dieser Compositionen sind als Compositionen vortrefflich, einige bewunderungswerth, und es kann kaum einem Zweifel unterliegen, dass sie die Copien älterer Kunstwerke, plastischer wie malerischer sind, in Absicht auf die Zeichnung und Ausführung aber sind die meisten selbst der vortrefflichsten Compositionen von sehr untergeordnetem Werthe, und stimmen vollkommen mit dem Masse des Kunstvermögens überein, welches sich aus den datirten öffentlichen Reliefen als dasjenige der Zeiten von den Antoninen abwärts herausstellt. Nicht wenige andere Sarkophagreliefe, und zwar hauptsächlich diejenigen mit allegorischen Darstellungen oder mit Darstellungen aus dem Alltagsleben, oder endlich diejenigen mit seltener oder mit singulär behandelten mythischen Stoffen leiden auch in Hinsicht auf die Composition an allen Mängeln und Fehlern, welche den monumentalen Reliefen der Verfallzeit der Kunst anhaften, namentlich an Überladung und an Dürftigkeit der Motive, und mit doppeltem Rechte wird man diese Arbeiten als Producte eben dieser Periode der sinkenden Kunst zu betrachten haben, über welche sie gegenüber den monumentalen Reliefen das Urteil nur in sofern zu modificiren im Stande sind, als sie Zeugniss ablegen, dass in dieser Zeit eine Fülle tiefsinniger Ideen über das Wesen und das Loos des Menschen vor und nach dem Tode verbreitet war, die nach einem künstlerischen Ausdrucke rangen, ohne gleichwohl Neues von künstlerischer Bedeutung erzeugen zu können. Denn in Betreff des Künstlerischen, in Betreff selbst des bildlichen Ausdrucks im weitesten Sinne sind grade diejenigen Reliefe von dem zweifelhaftesten Werth oder dem untergeordnetsten Range, aus denen die tiefsinnigsten und philosophischesten Ideen zu uns sprechen. Während nun, wie gesagt, die überwiegende Mehrzahl der Sarkophagreliefe sich in der so eben angedeuteten Weise als unzweifelhafte Producte der Verfallzeit der Kunst zu erkennen geben, zeigt sich eine verhältnissmässig geringe Minderheit, an und für sich betrachtet aber eine immerhin noch ziemlich zahlreiche Classe ausgestattet mit den Reizen fast tadelloser Schönheit sowohl der Composition wie der Formgebung, voll von dem Geist und zugleich von der edlen Masshaltung der besseren Perioden der griechischen Kunst und jedenfalls

der im Vorstehenden bezeichneten Mehrheit in jedem Betracht unendlich überlegen auch da, wo sich schon einzelne Fehler der späteren Reliefbildnerei, namentlich derjenige der Überladung finden. Und so irrthümlich es ist, die Sitte des Begrabens anstatt des Verbrennens der Leichen auf die Zeiten von den Antoninen abwärts einzuschränken, grade so verkehrt würde es sein, die Entstehung auch dieser besseren Sarkophagreliefe in den Perioden der sinkenden Kunst zu behaupten. Es ist nothwendig dieses mit Nachdruck hervorzuheben, weil die Wahrheit des Satzes, dass diese besseren und besten Sarkophagreliefe als Monumente aus früheren Epochen der Kunst, welche selbst bis in die Zeit vor der römischen Herrschaft über Griechenland hinaufreichen können, zu betrachten sind, selten nach Gebühr betont und beachtet wird, und weil ohne deren Erkenntniss Mancher sich über die Kunstzustände der antoninianischen Epoche eine verkehrte Vorstellung zu machen in Gefahr gerathen könnte. Und deshalb kann nicht bestimmt genug auf den Masstab des Kunstvermögens dieser Periode verweisen werden, welcher uns in den datirten öffentlichen Monumenten dieser Zeit gegeben ist.

Über die zweite Stufe des Kunstverfalls, die Periode bis zu den dreissig Tyrannen (260 n. Chr.) ist Wenig zu sagen. In Betreff der äusserlichen Stellung der bildenden Kunst im Leben ist zu bemerken, dass von geflissentlicher Förderung derselben durch die Mächtigen und Grossen nicht mehr berichtet wird; die bildende Kunst erhielt sich traditioneller Weise und wurde, wenngleich in abnehmendem Verhältnisse, zu denselben Zwecken verwendet, zu der sie die Zeit der Antonine verwendet hatte, namentlich zur Herstellung von Porträts, von Monumentalreliefen an Triumphbögen und ähnlichen Bauwerken und zum architektonischen Ornament. Nur ganz einzeln findet sich bei den Kaisern eine Liebhaberei für die Kunst in bestimmten Richtungen, und demgemäss treten hier und da vereinzelte neue Aufgaben hervor; so liess z. B. Caracalla, welcher Alexander d. Gr. nachäffte, Statuen desselben in grosser Zahl anfertigen und öffentlich aufstellen, während besonders unter Septimius Severus die Anfertigung von Büsten der Kaiser in grosser Masse gefördert wurde, indem der Senat decretirt hatte, es müsse sich in jedem Hause in Rom eine Kaiserbüste finden. Von irgendwelchen besonders bemerkenswerthen Schicksalen der bildenden Künste ist Nichts bekannt. Halten wir uns an die Monumente, so stellen sich die Porträts als die verhältnissmässig bedeutendsten Leistungen dieser Zeit heraus, von Septimius Severus und von Caracalla sind Büsten auf uns gekommen, welche denen der Antonine Wenig nachgeben, und bei den Statuen erhält sich bis in diese Zeit die Tendenz der heroisirten oder vergöttlichten Darstellung, während die letzte Periode nur noch ikonische Bildnissfiguren kennt. Dass die vornehmen Damen dieser Periode sich schamloser Weise nackt als Venus oder in ähnlichen Gestalten porträtiren liessen, ist früher schon bemerkt, hier muss aber noch ganz besonders hervorgehoben werden, dass die Abgeschmacktheit der getreuen Nachbildung der lächerlichen Haartouren, von welcher wir früher gesprochen haben, noch dadurch überboten wurde, dass man jetzt diese Perücken von farbigen Steinen und beweglich bildete, so dass auch die Porträts wie die Originale nach Belieben verschieden frisirt erscheinen konnten. Aber nicht allein die Perücken, sondern auch die Gewandungen bildete man bei Brustbildern wie bei ganzen Statuen aus verschiedenfarbigen, bunten Steinsorten, während das Gesicht allein aus weissem Marmor hergestellt wurde. Die

Polychromie der Sculptur wiederholt sich hier vor dem gänzlichen Untergange der Kunst in einer Karrikatur, sie ist, wie Feuerbach sagt (Gesch. d. Plastik 2, 237), „das Kinderspiel eines kindisch gewordenen Alters, nicht mehr ausgeglichen durch Reinheit der Form, durch Kolossalität der Dimensionen und die Tiefe der Bedeutung."

In sehr fühlbarer Weise zeigt sich der starke Verfall der Kunst an den Reliefen der öffentlichen Monumente, so namentlich an denen zweier Triumphbögen des Septimius Severus[11]). Der erstere, grössere am Fusse des Capitols wurde errichtet zu Ehren des Septimius Severus und seiner Söhne Caracalla und Geta wegen eines Triumphs über die Parther im Jahre 201 n. Chr. In vier grossen, stark beschädigten Reliefplatten über den beiden Nebeneingängen erkennt man die Entsetzung der von den Parthern besetzten Stadt Nisibis, den Bundesvertrag des Severus mit dem Könige von Armenien, die Belagerung der Städte Atra und Babylon, die Übergänge über Euphrat und Tigris und Eroberung von Ktesiphon. In den unter diesen grossen Hauptdarstellungen befindlichen Friesreliefen sind Triumphzüge, viermal mit sehr geringen Modificationen, abgebildet, in den Bogenzwickeln des Hauptthors finden sich Victorien mit Trophäen, in denen der Nebenthore Flussgötter, an den Piedestalen der Säulen gefangene Parther. Die Mittheilungen einer der Hauptdarstellungen und des darunter befindlichen Frieses in einer Abbildung (Fig. 102), der wir die nöthigen Erläuterungen beigefügt haben, wird uns der unerfreulichen Arbeit einer näheren Charakterisirung dieser Machwerke überheben, denn, wenngleich sich unsere Leser von dem Stil dieser Reliefe und von der Rohheit der Formgebung in denselben aus der Zeichnung keinen Begriff machen können, weil dieselbe, abgesehn von ihrer Kleinheit, auf einem Original Bartolis beruht, welches von stilgetreuer Nachbildung weit entfernt ist, so setzt sie doch die Zeichnung in den Stand, das nicht allein Unkünstlerische, sondern Abgeschmackte und Kindische dieser Compositionsweise mit einem Blicke besser zu erkennen, als es sich in Worten charakterisiren lässt. — Die Reliefe des kleineren Bogens des Septimius Severus am Forum boarium, welcher ihm zu Ehren von den Geldwechslern und Viehhändlern (argentarii et negotiantes boarii) errichtet wurde, sind stark zerstört und verbaut; sie sind nicht historischen Inhalts, sondern zeigen, soviel sich noch erkennen lässt, den Kaiser und seine Familie in ruhigen Situationen, wie z. B. opfernd, ferner an den Seitenfaçaden gefangene Barbaren im Hauptfeld und darunter Scenen der Viehhut, an der Attike endlich einzelne mythologische Personen, wie Hercules und Bacchus in bekannter Gestalt.

Was nun endlich die letzte Periode des Kunstverfalls in der Zeit von den dreissig Tyrannen bis auf Theodosius anlangt, so liegt noch weniger Veranlassung vor, über diese viele Worte zu verlieren, als über die so eben besprochene. Irgendwie bemerkenswerthe günstige oder ungünstige Schicksalswendungen der bildenden Kunst sind nicht überliefert, nur das steht fest, dass die Kunstschätzung und die Kunstübung immer mehr abnahm, ohne gleichwohl zu irgend einer Zeit gänzlich zu erlöschen. Was immer aber producirt wurde giebt sich als verschlechterte und rohere Wiederholung der Arbeiten der vorhergehenden Periode zu erkennen so wie auch die Classen der Hervorbringungen: Porträts, historische Reliefe und Ornamentsculpturen dieselben bleiben und wie sich, abgesehn von dem Aufgeben der idealisirenden Por-



Fig. 102. Probe von den Reliefen des Triumphbogens des Septimius Severus.

1. Reihe: Übergang über den Euphrat; Übergabe der Stadt Ktesiphon. 2. Reihe: Unterwerfung der Araber. 3. u. 4. Reihe: Übergang über den Tigris; Belagerung von Seleukia; Flucht des Königs Artabanus.

trätbildnerei, die Art und Weise der Composition, der Anlage, der Formgebung und der Technik in langaushaltender, aber durchaus handwerksmässiger und gedankenloser Tradition schematisch fortsetzt. Demgemäss erhält sich auch dasjenige, was in dieser Tradition Löbliches und Gediegenes ist neben dem was sie Tadelnswerthes und Unkünstlerisches umfasst, und der allgemeinen Anlage nach erscheinen z. B. die Porträtstatuen aus der Zeit Constantin's noch als achtungswerth und würdig, während ihnen nicht allein die formelle Schönheit und Correctheit und die Sauberkeit der Technik, sondern aller freie und geistige Charakterismus des Individuellen abgeht. Andererseits erscheinen die öffentlichen Reliefe, und zwar sowohl diejenigen aus der Zeit Constantin's wie auch diejenigen aus der Zeit des Theodosius mit allen Fehlern derer behaftet, welche wir am Triumphbogen des Septimius Severus kennen gelernt haben, aber, wenn schon bei diesen die Ausführung ungeschickt und ober-

flächlich war, so ist das Technische an den späteren Arbeiten nach dem übereinstimmenden Urteil aller Kenner nur noch mit den Worten: barbarisch, schülerhaft, abscheulich und widerwärtig zu bezeichnen. Und so kann man wohl mit Feuerbach (Gesch. der Plastik 2, 238) sagen, die römische Kunst habe in diesen Monumentalreliefen nicht blos die Annalen der römischen Eroberungen und der inneren Unfreiheit, sondern eben so sehr ihre eigenen Annalen, ihre Grösse, ihr allmäliges Sinken und endlich ihren gänzlichen Verfall mit Steinschrift bezeichnet.

Anmerkungen zum siebenten Buche.

1) [S. 321.] Vergl die Inschrift: Signa translata ex abditis locis in celebritatem thermarum u. s. w. Müller, Handb. §. 251. Anm. 5.

2) [S. 322.] Vergl. die bei Müller, Handb. §. 408 angeführte Litteratur.

3) [S. 323.] Vergl. Müller's Handb. §. 408. Anm. 7.

4) [S. 323.] Vergl. z. B. Müller's Denkmäler d. a. Kunst. fortgesetzt von Wieseler 2. Nr. 967.

5) [S. 323.] Vergl. Müller's Handb. §. 408. Anm. 8 u. 9.

6) [S. 325.] Vergl. Müller's Handb. §. 191, Anm., u. 204, 4.

7) [S. 326.] Vergl. Bartoli et Bellori Arcus triumphales tab. 49 ff.

8) [S. 327.] Geschichte der Kunst, 12. Buch, Cap. 2. §. 18.

9) [S. 327.] Vergl. Müller's Handb. §. 206 und die daselbst verzeichnete Litteratur.

10) [S. 328.] Über die Sitte des Verbrennens oder des Begrabens der Leichen vergl. Becker's Charikles, herausgegeb. von Hermann, 3. S. 97 ff., Hermann's griech. Privatalterth. §. 40, Ross' Archäol. Aufsätze 1. S. 20, 23, 28, 35 u. sonst, W. Braun, Erklärung eines antiken Sarkophags zu Trier, Bonn 1850, S. 3 und das hier in den Noten Citirte.

11) [S. 331.] Vergl. Bartoli et Bellori, Arcus triumphales tabb. 9 ff.

Künstlerverzeichniss zu beiden Bänden.

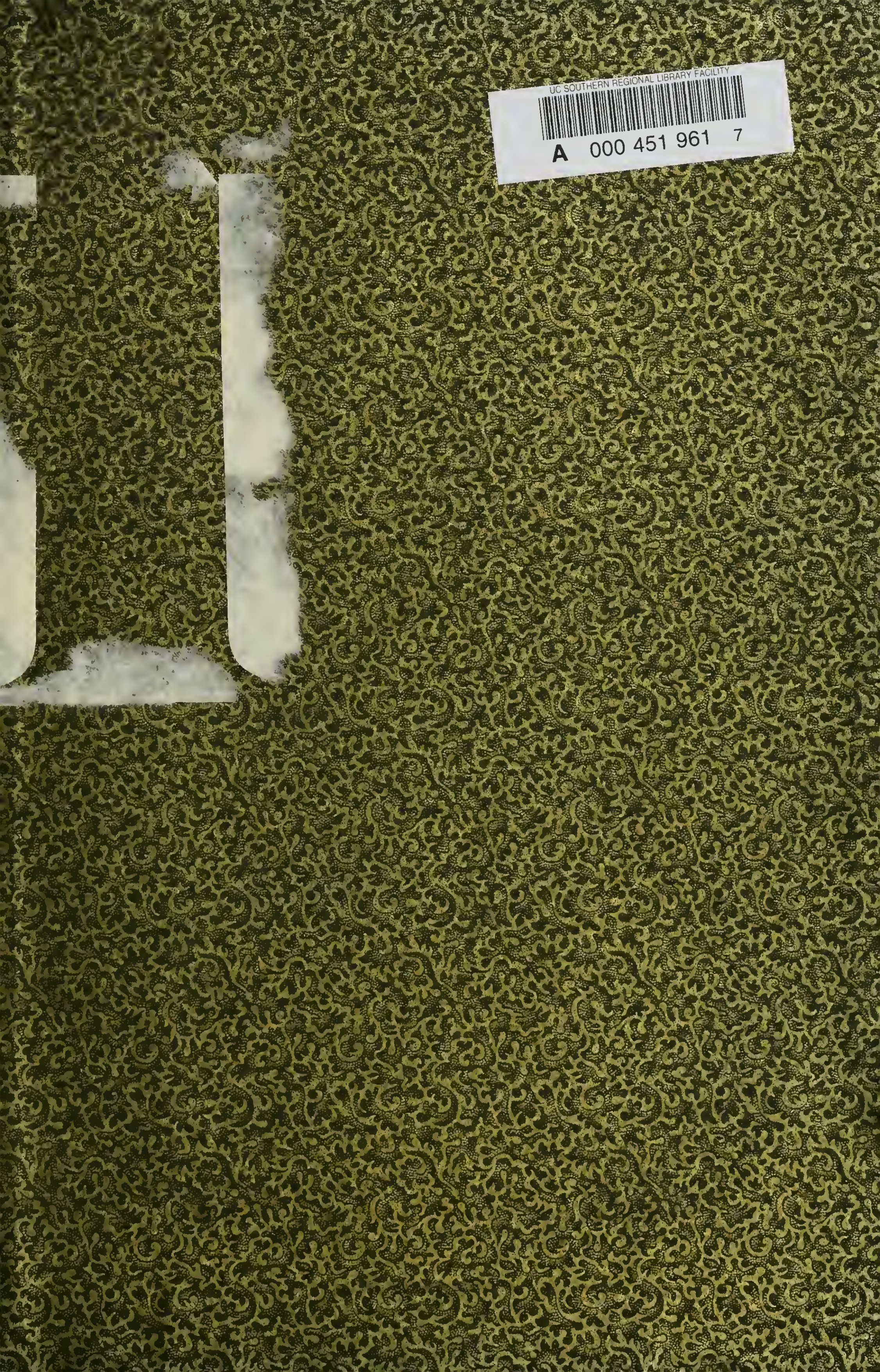
Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.











UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 451 961 7

